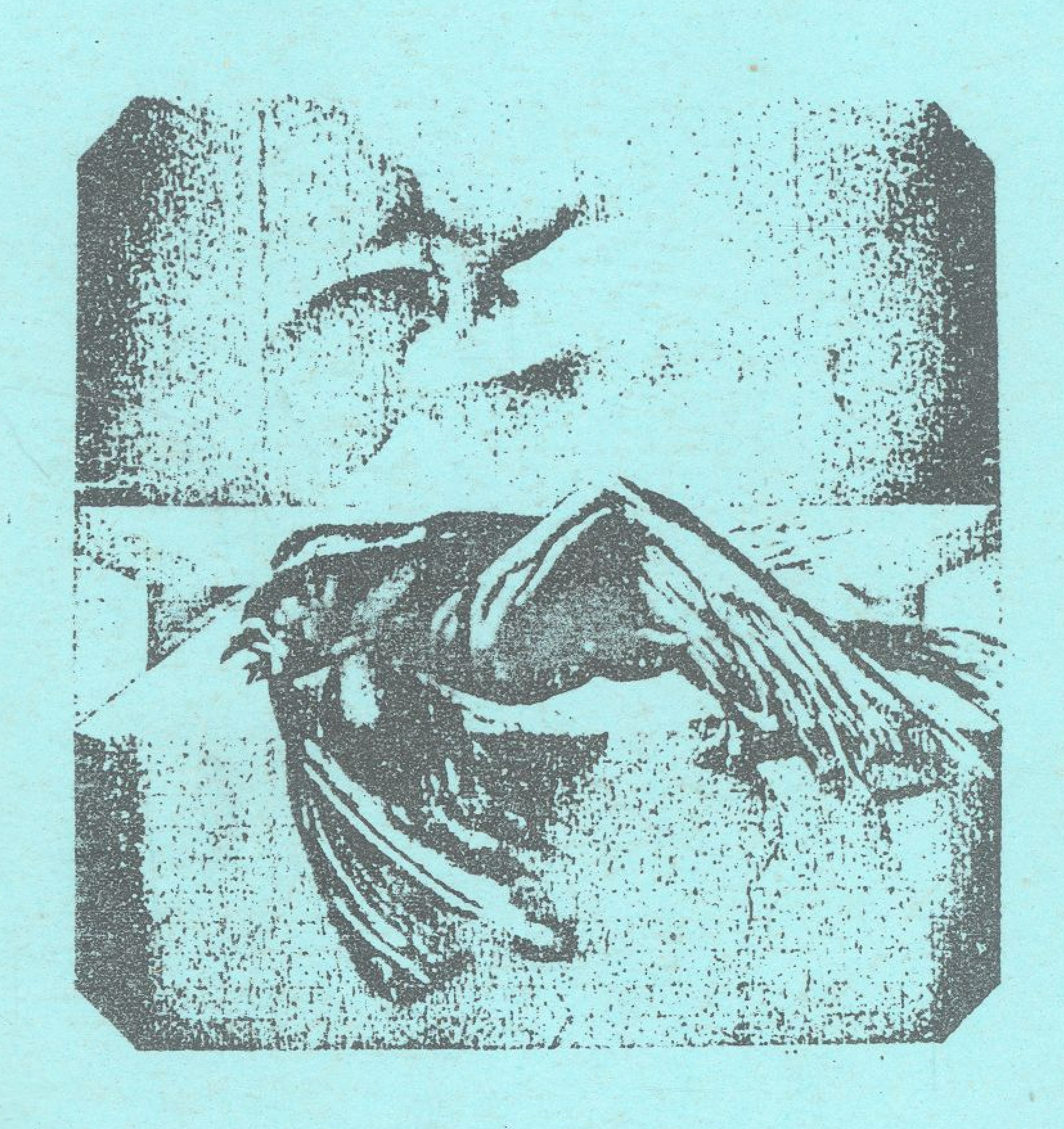
بدايات الحركة التشكيلية

ومسار الجماعات الفنية في مصر



إعداد

أ. د. صبري محمد عبد الغني

بدايات الحركة التشكيلية
ومسار الجماعات الفنية في مصر

إعداد

أ.د. صبري محمد عبد الغني



مقدمة :

هذا الكتاب جُمعت مادته من كتب كثيرة متناثرة هنا وهناك ، يراد به أن يساعد الباحثين فى حصر ذلك الشتات فى كتاب واحد . وواضع الكتاب لم يؤلف عن بعض الفنانين الذين ضمهم أوراقه ... إنما لخص ما كتب عن بعضهم استقاها من كتب أخرى كتبها نقاد كبار...

غير أنه فى واقع الأمر - كذلك - نجده يضيف من عنده بعض المعلومات والتفاسير والتحليلات ، ذلك لأن موقعه فى كلية التربية الفنية استاذا ثم عميدا قد عاصر بعد تخرجه [من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ م ومعهد التربية العالى نظام سنتين عام ١٩٤٩ م] أغلب من ضمهم هذا الكتاب من الفنانين - زد على ذلك - كان تلميذا للأستاذين يوسف كامل وكامل مصطفى حين كان طالباً بالفنون الجميلة (نهاراً) ، والأستاذين أحمد صبرى وحسين بيكار حين كان دارساً بالقسم الحر (مساءً) لمدة أربع سنوات طوال ... كذلك نجده يضيف عند تحليله اتجاه معين قد يتعرض لمدرسة فنية ما فانه يدلى بدلوه فيها يشرحها ويفسرها ...

بل أنه فى كثير من الأحيان - كذلك - قد كتب بقلمه عن بعض الفنانين دون نقل أو اختصار أو اقتباس ، إنما كتب بما يمكن أن نصف ما كتبه عنهم بالأصالة ...

والكتاب لم يضم كل فنانى مصر طبعاً - بل اختيرت كوكبة منهم ، كذلك الصور المصاحبة لم تغطى كل مناحى تطور كل فنان ، لذلك قد يكون فيها قصور إذ كانت هناك صعوبة فى جمعها . كذلك قصر كتابنا على الجماعات الفنية التى ظهرت بعد جيل الرواد والجيل الثانى ، جماعات تحمل كل منها اسماً يضم تحتها بعض الفنانين ظهرت فى مصر أثناء ويعد

الحرب العالمية الثانية ... اختار الكتاب من كل جماعة منها نجماً أو أكثر ليعطي الدارس فكرة واضحة عن اتجاهها وأيضاً حتى لا يزيد عدد أوراق الكتاب عن الحد المألوف لقدرة الباحثين عند اقتنائه ... ولسبب ذلك فالكتاب لم يضم فنانين كبارالم يشتركوا فى جماعات ، إنما لهم قيمتهم الكبيرة فى الحقل الفنى فى مصر وخارج مصر.

وواضع هذا الكتاب يأمل بأن يكون هناك جزءاًثانياً -إن شاء الله - يضم بعض الفنانين من الرواد ومن الجيل الثانى الذين لم يضمهم هذا الجزء وأن يكتب عن بعض هؤلاء الكبار المستقلين عن أى جماعة من الجماعات نوه عن بعضهم داخل الكتاب.

وعلى الله قصد السبيل

د. صبرى عبد الغنى

الفن المصري المعاصر

مدخل :–

لاشك فى أن كل من شاهد المنجزات الفنية للفن الإسلامي فى مصر ليتملكه الإعجاب لثرائها وكثرتها ، فمنذ دخول عمرو بن العاص مصر توالت تلك المنجزات مروراً من العصر الطولونى فالفاطمي فالإخشيدي فالأيوبي فالملوكي ... وما تلك المنجزات المعمارية إلا دليل على ما فيها من آيات فنية غاية فى الإبداع والروعة ... وفى خلال عهد المماليك وحدها– مثلا– هناك أكثر من ٢٢٥ مبنى أثرى ترعاها هيئة الآثار الآن ، كما وأن ما يحويه متحف الفن الإسلامي وما ينتشر فى متاحف العالم وهواة اقتناء التحف الفنية من منجزات ذلك الفن ما يدهش الباحث لما فيها من نقاء الشخصية وتوحدالقيم من البناء إلى الإناء إلى حلى الزينة ، ومن واجهات المباني الضخمة إلى قطع النسيج الصغيرة ...

غير أن هذه الروح الفنية المتألقة انطفأت فى ختام عصر الغوري بعد تحول طرق التجارة بين أوربا وآسيا عن مصر إلى طريق رأس الرجاء الصالح ثم هزيمة المماليك أمام جيوش السلطان سليم وانتصار العثمانيين على مصر وما تبع ذلك من ترحيل صناع مصر المهرة إلى اسطنبول . وبطل نتيجة ذلك حوالي خمسين صنعة تعطلت منها أصحابها ، ورغم أن أعداداً كبيرة من هؤلاء الصناع قد سمح لهم بالعودة إلى الوطن بعد وفاة [سليم الأول] إلا أن فترة غيابهم كانت كافية لانقطاع خيط الاتصال بين السابق واللاحق خاصة فى مجال الحرف اليدوية التى يتعلم فيها الصبى من المعلم خلال الاحتكاك اليومي بالسوق .

وتمر ثلاثة قرون معتمة أقيمت خلالها مجموعة من العمائر انفق عليها ببذخ وزخرفت بعناية بأسلوب يطلق عليه العثماني – يعتبره النقاد إسلامياً ملوثاً بعناصر من أسلوب الباروك الأوربي .وفى نهاية القرن ١٨ وصلت الحملة

الفرنسية إلى مصر [١٧٩٨-١٨٠١ م]. بدأت تخرج من ظلال الحكم العثماني - وترتب على ذلك بداية التغيير فى البناء الاجتماعي وظهور فئة من المثقفين تتطلع إلى النموذج الغربي فى السياسة و الفن.

كان بصحبة الحملة الفرنسية مائة و خمسون من أهل الفكر و الفن مكثوا فى مصر بعد فشل الحملة العسكرية ، وأمكنهم أن يكسبوا ثقة حكام مصر منهم علماء فى العلوم و الجيولوجيا و الزراعة و الطب والهندسة والجغرافيا والآثار كما ضم معهم أدباء ورسامون ، فبعد خروج الحملة الفرنسية من مصر وتولي [محمد على] أن استعان بهم رغبة منه في تقدم مصر.فكان إنشاء مدرسة المهندسخانة و الطب و الصيدلة ، وأوفدت البعثات العلمية إلى فرنسا وعلى ذلك فقد بدأت فعلاً نهضة علمية و فنية بدأت مع دخول الحملة الفرنسية حتى خروجها واستمرت بعد ذلك كما ذكرنا ، ومن الفنانين الفرنسيين الذين كانوا مع الحملة الفرنسية المصور [ريجو Rigoult] الذى له عدة لوحات فى متحف اللوفر ، كذلك كان الفنان الكبير [لويس دافيد] رائد المدرسة الكلاسيكية الجديدة [أو العائدة] فى فرنسا فى صحبة نابليون خلال حملته على مصر و خلال حصاره لمدينة عكا وقد رسم لوحته المشهورة [نابليون بين ضحايا الطاعون فى عكا] و التى تعتبر نموذجاً متكاملاً لمذهبه.

وكان من إنجازات هؤلاء العلماء الفرنسيين فى مصر إقامة مكتبة و متحف بونابرت فى بيت السنارى أحد البيوت الإسلامية التى رممت لهذا الغرض - كانت المكتبة تحوى عشرة آلاف كتاب - و المتحف كان يحوى صوراً لمواقع نابليون الحربية مثل " نزول العسكر فى ميناء تولون - موقعة أبى كبير موقعة الأهرام وموقعة عكا " وصوراً أخرى تبين ثورات المصريين على الفرنسيين فى القاهرة ، كذلك كان يحوى صوراً أصلية بريشة الرسامين

الذين كانوا قد عاشوا فى بيت السنارى حينذاك ، ولا ننسى فضل هؤلاء فى اكتشاف حجر رشيد و إزاحة الستار عن اللغة الهيروغليفية .

على أية حال لقد مكث محمد على فى حكم مصر ٤٤ عاما ابتداء من ١٨٠٥ واراد أن يجعل من مصر دولة كبرى ، وكما ذكرنا ، اتجه إرسال بعثات إلى أوريا من بين أفرادها من درس فنون النحت و الحفر و الرسم ، لكن كان أساس تلك الدراسات الجانب الصناعي البحت ليتولوا التدريس فى المدارس الفنية الصناعية التى كانت تسمى " مدرسة العمليات " .

وفى الواقع - كانت مصر بسبب موقعها الجغرافى بين القارات الثلاث - أفريقيا وآسيا وأوريا - أسبق البلاد العربية إلى الخروج من النظام الإقطاعي إلى النظام الرأسمالي ، ورغم أن حكم محمد على قد أقام رأسمالية الدولة ، لم تتأكد الملكية الفردية للأرض إلا فى عهد إسماعيل ، ولم تظهر الرأسمالية الصناعية الوطنية إلا فى بداية القرن العشرين - إلا أن بداية القرن ١٩ وسنوات الحملة الفرنسية فى مصر كانت بلاشك هى التى فتحت طريق التطور الاجتماعي و السياسي و بالتالي التطور الفنى فى هذا البلد .

و من أول عهد محمد على أنشئت كثير من القصور الفخمة و النافورات و الحدائق العامة و كان أول من استعان برجال الفنون من رجال الحملة - الذين لم ينقطع توافدهم على مصر بعد ذلك، فى تصميم المباني و تجميلها. وعمل اللوحات و التماثيل الشخصية ، وبذلك تسللت أذواق الباروك و الركوكو الأوربيتين بجانب الطراز المملوكي فى بعض ملامحه ، وظهور ما يعرف بالفن التركي ، واستمر ذلك الطراز لحفيده عباس الأول إلى عهد إسماعيل الذى بدأت التماثيل المعروفة لنا فى عهده ترتفع فى القاهرة والإسكندرية ، حيث أقام الفنان [الفريد جاكمار] تمثال محمد على فى ميدان المنشية -وبعده تمثالي

سليمان باشا ولاظوغلى - إلى جانب التماثيل الأربعة لأسود كوبري قصر النيل - كما قام [كورديه] بتصميم تمثال إبراهيم باشا المقام حالياً بميدان الأوبرا ..

وظلت الفنون حتى بداية القرن العشرين قاصرة على الأجانب - الذين استوطنوا شارع الخرنفش بالظاهر حيث توجد مدرسة الفرير الآن - يؤجرهم الحكام كلما أرادوا أن يحصلوا على عمل فني ، وكان من بينهم [باولوفور شيللا - جاستيبه - اميل برنار] رسموا الحياة الشعبية فى الأحياء الوطنية :- السبيل- المصلين فى المساجد - حلقات الدرس فى الكتاتيب -سوق الخيام- خان الخليلى- البواكى- الحمامات الشعبية- وطبعت تلك اللوحات بالألوان بمساحات متنوعة لاقت رواجاً كبيراً ، كما حضر إلى مصر الرسامين [كليمان- دنيو- جيراردبه - بوشار- فرومانتان- جيوم- ...إلخ] الذين استهوتهم شمس مصر و أقاموا فيها فترة من الزمن . رسموا وثائق تاريخية و مراجع لكتاب " وصف مصر " وتوجد بعضا منها فى متاحف فرنسا كما توجد منها مجموعة فريدة فى متحف محمد محمود خليل ، وقد أقام هؤلاء الفنانون معرضاً لأعمالهم بصالة الأوبرا الخديوية عام ١٨٩١ تهافت الأعيان و الأثرياء على شراء الصور تزلفاً للخديوي المتفرنس. وأطلق على شارع الخرنفش بعد تحسينه شارع الفن ، حيث عزفت فى أحد بيوتها فرقا موسيقية وأقيمت حفلات الكونشيرتو للأثرياء من المصريين و الأجانب ، ثم أقام هؤلاء الفنانين معرضاً ثانياً فى شارع المدابغ [شارع شريف الآن] كتبوا عليها المجمع الفنى{Circle Artistique} بيعت جميعها و كان أقل سعر للقطعة الفنية حينذاك مبلغ خمسة و عشرون جنيهاً ذهبياً بقيمة زمان .

ولا ننسى فى هذا الخضم الجدير بالذكر بأنه كان هناك مصريون عرب - خطاطون أمثال [مؤنس وجعفر بك - عبد الله زهدى و قاسم] هؤلاء كانت لهم لوحات مخطوطات للآيات القرآنية ذات التنسيق الزخرفى البديع .

والمصاحف ذات الهوامش المذهبة الرائعة التى أقبل على اقتنائها المصريين بشكل كبير.

مع بداية القرن العشرين بدأت مرحلة جديدة فى مصر من الناحية الثقافية كانت ترتبط إلى حد كبير بظروف الصراع السياسي والوجود الاستعماري ، وكانت أجور الفنانين الأوربيين المرتفعة هى السبب فى اتجاه تفكير الأثرياء إلى الاستعانة بفنانين مصريين أجورهم أقل فكان ذلك الدافع الاقتصادي هو السبب فى إنشاء مدرسة الفنون الجميلة - هذا إلى جانب ظهور طبقة برجوازية مصرية بدأت تشكل قوة سياسية لها وزنها وكان أمراء الأسرة المالكة تحاول التقرب إلى هذه الطبقة طمعاً فى العرش عن طريق إقامة مشروعات تتصل بأبناء البرجوازية المصرية التى كانت تتأهب فى هذا الوقت لقيادة الشعب المصرى وبسبب ذلك قام الأمير يوسف كمال إنشاء تلك المدرسة على غرار مدرسة الفنون بباريس وعلى نفقته الخاصة الذى أعتبر أن إنشاء مدرسة للفنون فى مصر حدثاً تاريخياً يهيئ له مكاناً مرموقاً بين أقرانه الأمراء.

وفى أوائل عام ١٩٠٨ بدأ النحات [لابلان] كمدير للمدرسة فى اختيار الأساتذة لها فكان هو أستاذ النحت و [فورشيللا] الإيطالي أستاذ التصوير و[كولون] أستاذ الزخرفة و[بيرون] أستاذ العمارة .

وفى ١٢ مايو سنة ١٩٠٨ وفى شارع درب الجماميز بالدار رقم ١٠٠ عندما فتحت أبواب المدرسة كان محمود مختار الطالب رقم (١) بها وكان عمره ١٨ سنة وستة شهور ، جاء بعده فى الشهر الأول ما يقرب من ١٧٠ طالباً وكانت الدراسة من الثامنة صباحاً إلى الواحدة بعد الظهر للطلبة النظاميين - ومن الواحدة إلى الخامسة للموظفين والهواه .

وفى يونيو ١٩١٠ صارت أدارتها تحت إشراف الجامعة المصرية الأهلية وفى أكتوبر من نفس السنة ألحقت بإدارة التعليم الفنى لوزارة المعارف التى

أدخلت عليها إصلاحات كثيرة ونقحت لائحتها الداخلية - وأصبح القبول بالمدرسة بامتحان ويحصل الخريج على دبلوم إتمام الدراسة [ابتدءاً من السنة الدراسية ١٢-١٩١٣] .

ولم تمض ٣ سنوات من بدء الدراسة بالمدرسة حتى أقيم معرض فنى ساهم فيه كل طالب - أقيم المعرض فى يناير ١٩١١ بنادى [الاتوموبيل كلوب] بشارع المدابغ [شريف حالياً] كان من بين العارضين [يوسف كامل - محمد حسن - راغب عياد - على حسن - انطوان حجار] وبرزت تماثيل الطالب [محمود مختار] منها تمثال كاريكاتورى لأبن البلد باع منه [٨ نسخ - ثمن النسخة ٢ جنية ذهب] - وهو مبلغ كبير فى ذلك الوقت .

ثم نقلت المدرسة عام ١٩٢٣-١٩٢٤ من مكانها بدرب الجماميز إلى الدرب الجديد بميدان السيدة حتى عام ١٩٢٧ وكان ناظر المدرسة فى ذلك الوقت المثال الفرنسى [جربيل بيسى] وفى عام ١٩٢٥ أرسلت الحكومة بعثات فى الفنون لإيطاليا و فرنسا - حيث سافر كامل و راغب عياد ومحمد حسن لإيطاليا - واحمد صبرى لفرنسا - ويمر الزمن ففى عام ١٩٢٧ بدأ نظام إرسال الأول و الثانى من خريجي كل قسم فى بعثات إلى فرنسا أو إيطاليا لمدة ٣ سنوات أو لمدد أخرى تبعاً لموافقة الوزارة بشرط أن يكون مصرى الجنسية وفى عام ١٩٢٨ دخلت مدرسة الفنون الجميلة مرحلة أخرى عندما بدأ تمصيرها و أصبحت مدرسة الفنون الجميلة العليا [فى الزمالك] - تم تغير اسمها إلى المدرسة العليا للفنون الجميلة عام ١٩٤١ - ثم أطلق عليها اسم [الكلية الملكية للفنون الجميلة] عام ١٩٥٠ - و بعد سنتين أصبح أسمها كلية الفنون الجميلة وقد ضمت إلى وزارة التعليم العالى عام ١٩٦١ بعد أن كانت تابعة لوزارة التربية و التعليم ثم ضمت أخيراً فى أكتوبر ١٩٧٥ إلى جامعة حلوان .

الفنانون الرواد الأوائل

أولا : النحت : نختار له

[١]- محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤)

ولد فى ١٠ مايو ١٨٩١ فى نفس الوقت ولد فيه [سيد درويش وطه حسين والمازنى والعقاد ويوسف كامل وراغب عياد] فى قرية نشا إحدى قرى المحلة الكبرى فى عام ١٩٠٢ ثم انتقل إلى القاهرة ليعيش مع والدته فى أحد الأحياء الشعبية.

التحق بمدرسة الفنون الجميلة عند أول إنشائها وخلال الدراسة انتج تماثيل أبرزها [لطارق بن زياد ومصطفى كامل ومحمد فريد] كلها كانت تخضع للقواعد الكلاسيكية الغربية ، قام هو وعدد من زملائه بحركة احتجاج عنيفة على النظام والقيود التى تتنافى مع روح الدراسة فطرد منها ثم عاد بعد فترة وجيزة إلى الدراسة ثانية - كان وطنياً خرج مع المظاهرات للمطالبة بالدستور والاستقلال عام ١٩١٠ واشتبك مع الإنجليز وانقض على حصان قومندان البوليس [مانسفيلد] من الخلف وشد ذيله بشده ليهوى براكبه على الأرض ليسجن بعدها ١٥ يوماً.

وفى عام ١٩١١ أبحر مختار إلى فرنسا على نفقة الأمير يوسف كمال بناء على تقرير أستاذه الفرنسى [لابلان].

كان فى مصر ذلك الوقت صراعاً فى المجتمع يدور بين القصر الخديوى والاستعمار الإنجليزي فى جانب ، وبين أصحاب الأفكار المتحررة فى الرأسمالية الوطنية الناشئة فى الجانب الآخر وكان لذلك الصراع بصماته على الثقافة - كان الإقطاعيون الذين ربطوا مصيرهم بمصير الاستعمار الانجليزى يرسلون أبناؤهم للدراسة فى بريطانيا فى حين يرسل القطب الآخر من المطالبين بالدستور والاستقلال السياسى والاقتصادى أبناؤهم إلى فرنسا

باعتباره المنافس لبريطانيا وباعتبارها مدينة النور إذ هى تحمل بقايا من أفكار الثورة الفرنسية وتفتح أحضانها لكل مناهض للنظام الحاكم فى مصر وقتذاك، وكان الأمير يوسف كمال يطمع فى عرش مصر فكان يتقرب إلى هؤلاء الوطنيين المثقفين ولهذا فهو يرسل مختار المتحمس لوطنه والذى سجن ١٥ يوماً لتظاهره ضد الإنجليز، بأن يرسله ليدرس الفن فى باريس على نفقته.

إن فهمنا لماسبق يفسر لنا بعض أسباب الدوافع التى أدت إلى مقاومة أعماله أى اعمال مختار فى بعض الفترات.

وفى فرنسا تنبه مختار إلى التراث المصرى القديم، ولما عاد إلى مصر بعد ثلاثة أعوام عرضوا عليه إدارة مدرسة الفنون الجميلة وكان عمره [٢٣عاما] لكنه رفض واستغل وجوده فى مصر فى مشاهدة دار الآثار وما تحويه من أعمال النحت، ثم رجع إلى فرنسا مرة أخرى ليستمر فى دراسته.

نشبت الحرب العالمية الأولى. وانقطع مرتبه ليتوالى عليه أيام الجدب حتى أضطر أن يعمل كشيال فى مصانع الذخيرة لمدة عام كامل، ثم مضت الأيام الجافة عندما استدعاه متحف الشمع بباريس ليعمل مديرا فنياً به مكان أستاذه [لابلان] حيث مكث فيه مدة عامين كانت فرصة للإنتاج فقام بعمل عدة تماثيل لقادة الحرب و أقطاب مؤتمر السلام و غيرهم.

وقامت ثورة ١٩ فى مصر و بدأ يفكر فى تمثال يعبر عن نهضة مصر،ثم بدأ العدة لنحت نموذج منه من الرخام، وقدمت له لجنة الطلبة المصريين التى كانت تدعو للقضية المصرية المعونة المالية اللازمة، وكان سعد زغلول حينئذ يزور باريس فى وفد للدعوة للقضية المصرية و رأى فى التمثال أروع تعبير عن نهضة مصر، ويوم قبل التمثال فى المعرض احتشد الطلاب المصريين فى باريس على الأرصفة يهتفون لنهضة مصر حيث فاز التمثال بالميدالية الذهبية.

وشاعت أنباء هذا النصر فى مصر وبدأت الصحافة تدعوا إلى الاكتتاب لإقامة التمثال فى ميدان عام ، وعرض نموذج التمثال بدار جريدة الأخبار القديمة لصاحبها أمين الرافعى واقترنت تلك الدعوة بقوى رجعية أرادت أن تعطل إقامة التمثال ، وفى [٢٠ مايو١٩٢٨] أزاح الملك فؤاد الستار عن تمثال نهضة مصر ، وكان أول تمثال تقيمه مصر بعد الفراعنة. وكان أول تمثال يقام من الجرانيت الذى أعيا الأجيال بعد أخر فنان مصرى قديم ، هو تمثال مصرى يعبر عن فكرة ورمز بعد أن كانت التماثيل وقفاً على الملوك و القادة ، وقد طالبته إحدى الهيئات الفنية فى فرنسا أن تقيم تمثالاً لأكبر فنانة مصرية فأختار محمود مختار [أم كلثوم] صمم لها تمثالاً عرض فى باريس عام ١٩٢٥ حين كانت فى مطلع حياتها الفنية ترتقى درجات المجد .

وفى أواخر عام ١٩٢٩ أبحر مختار إلى باريس حيث أقام فى باريس ١٩٣٠ معرضاً يحوى ٤٠ تمثالاً اقتنت الحكومة الفرنسية منها تمثال [عروس النيل] ثم عاد إلى مصر ليقيم تمثال سعد زغلول فى الإسكندرية يتطلع إلى الأفق الأزرق للبحر ، قابضاً بيده مع صرامة لملامحه و مع العزم الأكيد الذى يبدو فى خطوته للأمام رمزاً للتقدم والإصرار عليه ، وحول قاعدتة لوحتان نحت بارز و غائر يمثل أحدهما هتاف الجماهير و الأخرى تمثل ١٣ نوفمبر عام ١٩١٨. وفى المقدمة و الخلف يمثلان اتحاد شمال مصر وجنوبها . وأقام فى القاهرة أيضاً تمثال أخر لسعد أمام كوبرى قصر النيل يشير بيده وكأنه يدعوا المصريين إلى الوحدة متطلعاً إلى إشراقة الشمس وحول قاعدة التمثال رموز " الإرادة و العدالة و الدستور " وفى المقدمة والخلف لوحتان إحداهما تحمل رمز الشمال و الجنوب و الأخرى لمديريات القطر [أى محافظات مصر].



الهى ٥ من النوبة [تكوين ، حجر صناعي]



رأس الزعيم سعد زغلول [برونز]



الخماسين [حجر صناعى]

حارس الحقول [برنز]

و تغير الاتجاه السياسى فى مصر وأقيمت العقبات فى طريقه ومنع نقل أحجار الجرانيت فعاد مختار إلى باريس ينحت تماثيل متعددة للفلاحة المصرية حاملة الجرة - حاملة السلال- الفلاح يحمل عصاه ...إلخ.

كان مختار أول فنان مصرى يخلط بين فن القرن العشرين مع النحت المصرى القديم بنجاح ، و كان أول فنان يعرض عملاً فنياً فى معرض عالمى [تمثال عايده] الذى استوحاه من أويرا فردى (عام ١٩١٢) كما كان أول فنان مصرى يقيم معرضاً شخصياً فى باريس (عام١٩٣٠) عرض فيه ٣٠ تمثالاً ، انه أول فنان أعاد الحياة لأزميل النحات المصرى بعد أن صمت لمئات السنين وكان أول فنان أقام تماثيله فى الميادين العامة ، وكان أول فنان أقامت له الدولة متحفاً لإنتاجه الفنى بحديقة الحرية بالجزيرة فى القاهرة .

ان عبقرية مختار لا تكمن فى كونه من طلائع رواد النهضة الفنية التشكيلية فى مصر فى هذا القرن ، وإنما تكمن فى كونه الرائد الثورى الذى غاص فى تراثنا وأوصله بثقافة عصرنا مستخدماً اتجاهات جديدة تعتبر نقطة البداية التى انطلقت منها مراحل النحت المعاصر. نجد فى منحوتاته أصالة الإبداع و الخلق فى تحرر دافق نحس معها بالتحرر من الأسلوب الأكاديمى الصرف الذى كان يخيم على أعمال فنانى أوربا فى ذلك الوقت ، لقد حرك مختار قوالب النحت المصرى القديم بعد أن توقفت مسيرته حقبة من الزمن وهز الكتل الرابضة على أرض وأدى النيل وأحالها إلى حركة فياضة لها رنين الموسيقى لتؤكد مثالية مصر الخالدة. اتبع منهج البساطة المعجزة أنه يزدهر دون صخب يجمع فى فنه نوعين من بلاغة اللغة التشكيلية: بلاغة الجمال الهندسى و بلاغة الأشكال العضوية الطبيعية ، ومن مزجهما معاً فى حلول تشكيلية تؤكد الجمال فى أعلى قممه .

اهتم بـالعنصر البنـائى للتمثـال و بتكتله مثل المصرى القديم فكـانت تماثيله صرحية الطابع خطوطها يكثر فيها الرأسى و الأفقى ليمنحها معمارية المذاق [بائعة الجبن - شيخ البلد - تمثالى الوجه البحرى و القبلى - حارس الحقول -تمثالى سعد بالقاهرة و الإسكندرية - كاتمة الأسرار..... إلخ] .

وعندما استهوته الفلاحة حركت فيه حواسه بقوامها الجميل تحت ردائها الهفـاف فسـجلها فـى تمـاثيل مـن الرخـام ليبـين نبلهـا و حياءهـا وخفرها فـى جلسـاتها التقليدية مـع صحباتهـا فـى حالـة مـن الأمـن والرضـا و الدعة و الهدوء ، وفى نشاطها على ضفاف النيل فى رواحها و غدوها فى دلال و خفة - نرى فيها انسياب الخطوط حساسة الذبذبة ، تمنحها متعـة الإيقـاع و حلو النغم ، و فى لفتات فلاحاته وانثناء أعطافهن نحس بأجسـادهن تحت الثياب فى همس شفيف - انه يؤمى بالعضلات دون تصريح مـع بسـاطة الفورم فى إيجاز معجز ليؤكد الجسد المشوق و العود الأهيف .

لقد اختار فى بعض من تماثيله الأحجار الصخرية السوداء و الحمراء و الخضـراء التـى قـدت مـن الجرانيـت و البـازلت و الديوريـت ليثبـت فىتواضع الفنـان أنـه سليل الفراعنـة الأمجـاد الذيـن كـانو أسـاتذة الدنيـا فىترويضهـا و تطويعهـا لأزميل النحـات المصرى القديم .وهكـذا يغـدو مختـار امتداداً حيا و ناميا و مجددا لجذورنـا فى مسحة عصرية مشوقة تستحوذ على الإعجاب و التقدير.

ومن رواد فنانى الجيل الأول مجموعة أخرى من المصريين والأجـانب مثـل :- [شـارويم - رمـزرانـس - وپيبىمارتـان - روجيـه بريفـال - برجـلان وكولوتشى وهاردى] وقد كان بعضهم يشغل تدريس الفن فى مدرسة الفنـون



عروس النيل [حجر صناعى]

على شاطئ النيل [حجر صناعى]

إلى النهر [رخام]

حينذاك - وكان لقاؤهم حول فكرة الفن القومى - ويتذكر الكاتب عندما بدأ دراسته عام ١٩٤٢ فى مدرسة الفنون الجميلة أن قيل أنه كانت موديلات المدرسة من الأجانب وأن [بيبى مارتان] الأستاذ بالمدرسة قد نزل إلى سوق إمبابة واختار أسرة من الفلاحين جلبهم إلى المدرسة بجانب الموديلات الأجانب الذين أستغنى عنهم بعد حين ليبلور الفكرة المصرية لوناً وسحنة .

وأرادت الجماعة مع مختار تعميق الصلات بين رجال الفن والأدب فكانت لجنة الأصدقاء ضمت هيكل والعقاد والمازنى ومحمود عزمى والكاتبة " مى " ثم أصبح للجماعة نشرات ومعارض وندوات أغنت الحياة الثقافية فى مصر حينذاك . كما أسس مختار جماعة " الخيال " ضمت فنانى الجيل الأول وبعد أن تبددت تلك الجماعة حتى ظهر مكانها جماعة أخرى تسمى " المحاولين " Les Essayistes نظمت اللقاءات الثقافية وأتخذت من قاعة بممر بهلر فى شارع ٢٦ يوليو مكاناً لمعارضها شهدنا فيها أعمال المثال الكبير عبد الرازق رزق وأعمال الفنان عبد السلام الشريف كما شهدنا أعمال أحمد صبرى فى فترة ذهده ونضوجه .

وفى الواقع لم يكن مختار متقوقعاً مع فنه مبدعاً فيه وانما كان يحاول أن يكون لمصر قاعدة ثقافية يكون لها وقع فى المجتمع تبشر بنهضة فنية فكرية ثقافية إجتماعية معاً .

ثانيا : التصوير :-

قبل أن نستطرد فى تقديم الجيل الأول من هؤلاء الفنانين الذين وضعوا اللبنات الأولى فى بناء الحركة التشكيلية ، نقدم نموذجا للتعاون والتضحية والوفاء يبرز مدى الصعوبات التى كانت تقابلهم من أجل استكمال أدوات التعبير الفنى لديهم .

فبعد أن تخرج [يوسف كامل و راغب عياد] من مدرسة الفنون الجميلة وقبل أن ترسل الدولة بعثات فى الفن عام ١٩٢٧ - كما سبق أن ذكرنا عمل كل منهما فى وظيفة مدرس رسم ، يوسف كامل فى المدرسة الإعدادية وراغب عياد فى مدرسة الأقباط الكبرى ، وقد كانت سنوات الحرب العالمية الأولى التى اشتعلت بعد تخرجهم ، ثم أحداث ثورة ١٩١٩ كان الفنانان يشعران بضرورة استكمال دراستهما بالخارج ، كان لراغب عياد مرسما فى بيت الفنانين بالقلعة وكان يتردد عليه زميله يوسف كامل . واتفقا فى إحدى الزيارات ضرورة السفر إلى إيطاليا ، واقترح عياد أن يقوم كل منهما بالتدريس فى المدرستين معاً ويسافر الآخر لتنمية دراسته على أن يرسل من فى القاهرة مرتب المسافر كل أول شهر ثم يتم التبادل بعد ذلك بينهما ، وراقت الفكرة لديهما وقابلا ناظرى المدرستين الذين وافقا وشجعاهما على التنفيذ وسافر أولاً يوسف كامل مبعوثاًمن زميله راغب عياد الذى كان يرسل له مرتبه شهرياً ولما انتهت مدة يوسف كامل سافر عياد فى الأجازة الصيفية وقابله هناك وقضيا الأجازه سوياً وكان يستشفى فى مدينة أكس ليبان الزعيم سعد زغلول بعد خروجه من سيشل وتقابلا معه وعرف بقصتهما وقال ليوسف " روح سدد الدين لزميلك " وعاد يوسف كامل إلى مصر وتولى العمل بالمدرستين وإرسال

النقود لعياد فى إيطاليا حتى أتم دراسته ، ووجد سعد فى هذا التعاون الرائع والأخوة من أجل الفن وبعد رجوعه لمصر وتولى الوزارة و بدأت الحياة النيابية كانت قصة هذا الكفاح فى ذاكرته ، وتقرر عام ١٩٢٤ أول اعتماد لتشجيع الفنون قدره اثنا عشر آلف جنيه ، وبذلك أوفدت أول بعثات رسمية على حساب الدولة فأوفد يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن إلى إيطاليا وأحمد صبرى إلى فرنسا .

[١]- يوسف كامل (١٨٩١-١٩٧١) :-

ولد بحى الظاهر مايو عام ١٨٩١ كان والده مهندسا يهوى الفن ، بعد تخرجه من الفنون الجميلة عام ١٩١١ اشتغل مدرساً بالمدرسة الإعدادية كما ذكرنا من قبل وفى عام ١٩١٢ طلبت الأوقاف الخديوية مدرساً للرسم بالمدرسة " الإلهامية" وأجريت مسابقة لذلك فازبها وكان المصرى الوحيد بين مدرسيها الإنجليز فكان يدرس بالمدرستين معاً الإلهامية والإعدادية حتى عام ١٩٢٢ .

وفى نفس السنة سافر إلى إيطاليا فى البعثة التبادلية التى ذكرناها من قبل واستكمل دراسته على يد الأستاذ [انطونيو كالكانيادور] الذى أشركه معه عام ١٩٢٨ فى تصميمات وزارة الحربية الإيطالية ... ثم تتلمذ على يد الأستاذ [أميرتو كرومالدى] ، ورجع إلى مصر ليسدد الدين كما ذكرنا ثم عاد إلى إيطاليا مبعوثاً رسميا من الدولة هو وزميله عياد وكان ذلك عام ١٩٢٥ وفى عام ١٩٢٩ رجع إلى مصر بعد إتمام دراسته وعين مساعد مدرس بالفنون الجميلة العليا وكان أول مصرى يعين بها حتى صار رئيسا لقسم التصوير عام ١٩٣٧ ثم عين مديراً لمتحف الفن الحديث سنة ١٩٤٩ وفى يناير ١٩٥٠ عين عميداً لكلية الفنون الجميلة حتى نهاية ١٩٥٣ عندما أحيل إلى التقاعد ، ومن

خلال هذا الزمن تخرجت على يديه أجيال من الفنانين لمع من بينهم عدد كبير استمرت على أكتافهم مسيرة الفن التشكيلى فى مصر.

كان دائم الإنتاج ترك وراءه ثروة من اللوحات إذ كان من المعروف عنه انه من أكثر الفنانين إنتاجاً، وقد اتخذ من المدرسة التأثيرية أسلوباً للتعبير وقد جذبه إلى هذا الاتجاه عده عوامل - أولاً طبيعته الخاصة من حيث تجاوبها مع هذه النزعة وثانيهما أن كان بطبيعته تستهويه المناظر الخلوية ومشاهد الريف-كان يسكن المطرية حيث العزب والقرى من حوله [فى ذلك الوقت] فكان أكثر المصريين اهتماما بتصوير الحيوانات و مشاهد الأسواق الريفية وبيوت الفلاحين فى عديد من الموضوعات بألوان متألقة وفى لمسات جريئة،وثالث هذه العوامل تتلمذه على يدى أستاذه [باولو فورشيللا] فى مدرسة الفنون الجميلة عند إنشائها عام ١٩٠٨ الذى طبع تلاميذه على حبهم التعبير بالأسلوب التأثيرى فكانت الطلاب يخرجون من قاعات المراسم إلى أحياء القاهرة يرسمون معالمها و يصورون انعكاسات النور عليها وفى الواقع كان كل فنانى الجيل الأول فى بداية حياتهم الفنية قد استهوتهم تلك المدرسة وأنتجوا فيها ثم بعد ذلك نجد بين الفنانين المصريين الذين تتلمذوا على يدى يوسف كامل من بينهم المصورين [حسنى البنانى وكامل مصطفى] قد استمروا على نفس النمط .

كان للطبيعة المصرية أثر واضح فى تحريض يوسف كامل على هذا الاتجاه فالضوء الساطع الذى نجده فى مناظر الخلاء وجعلت مشكلة النور وكيفية معالجته وتفسيره تحتل بؤرة اهتماماته . وللتعمق فى فهم لوحات يوسف كامل يحدونى أن أقدم هذه المدرسة .

من المعروف أن ذلك الاتجاه بدأ من فرنسا عام ١٨٦٠ قامت كأسلوب رافض للكلاسيكية العائدة و الرومانسية و كرد فعل لما حدث لأوربا في أواخر القرن التاسع عشر حين أصبحت الصناعة هي العمود الفقري لاقتصاد الدول وسرعان ما قامت النقابات والاتحادات ثم الاحتكارات و التكتلات الصناعية وكان أن غمرت منتجات المصانع الأسواق شرقاً و غرباً خاصة و قد بدأ الاستعمار ينتشر في أجزاء مختلفة من العالم و تلى ذلك دوران عجلة الإنتاج لغمر الأسواق بمنتجات جديدة فيها تجديد في الشكل الخارجي مع تعديل بسيط في التكنولوجيا التي يصل إليها العلماء بين حين وآخر ، هذا التجديد أثر في حياة الناس ، فبعد أن كان الإنسان يعتز بمقتنياته بينها و بينه ألفة و حب أصبح لا يرضى بتلك المقتنيات لأن المصانع تجدد موضة جديدة وهنا - يبدل و يغير يبيع القديم ليشترى الجديد و أصبح حب التغيير طبع يطغى لرغبة الناس في عدم التعلق حتى بممتلكاتهم الشخصية وأدوات الشخص الخاصة ، كان من نتاج ذلك عدم رغبة الفنان في أن يعالج عناصره في صبر وأناه عن طريق وضع بقع لونية متنوعة لتعبر عن تلك اللحظة .. و مع تقدم الاكتشافات العلمية التي قدمها العلماء أمثال شيرول الخاصة باللون و التي تنادى بأن لون أي عنصر لا ينتمي اليه تماما و لكنه نتاج سقوط الضوء عليه ثم انعكاساته منه ، بمعنى أن آنية زرقاء مثلاً تسقط على شبكة العين و قد صار فيها ألوانا كثيرة نتيجة سقوط وانعكاسات الضوء عليها من كافة الاتجاهات كذلك تنادى بأن ظل أي لون معين يرتبط بلونه الموجود في الضوء و يكون المكمل له ، بمعنى أن ظل اللون الأصفر مثلاً يكون بنفسجياً ...و أن الألوان تعكس على بعضها .

تلك النظرة للطبيعة هي أسلوب المدرسة التأثرية ، حمل لوائها إلى مصر

أستاذنا يوسف كامل . تخرج على يديه كوكبة من الفنانين إستمروا على منهاجه نذكر منهم الأستاذ المصور حسنى النباتى والأستاذ كامل مصطفى الذى سيأتى الكتابة عنه ضمن الجيل الثانى .

و هكذا كانت لوحات يوسف كامل مليئة بالألوان - حية ديناميكية تومئ بالعنصر و لا تدخل فى تفاصيله الدقيقة فسرعة التسجيل لا تمنحه الاستغراق فيها ، فكان الاقتصاد فى تصوير العناصر فى تلخيص معجز لكنه يعبر تماما عن الموضوع الذى يريد تصويره .كان يتجنب اللون الأسود إذ أن لا لون له و هو يكبى اللون لوجود مادة الكربون فى تركيبه و يزيل زهيانه بل وتتسخ الألوان إذا ما دخل فيها - كذلك لا نجد خطوطاً فى عناصره المصورة فى لوحاته فالخط غير موجود فى الطبيعة وانما مساحات للأضواء و الظلال، ويوسف كامل كان أستاذاً فى تكوين الصورة فنحس باتزان انتشار اللون الساخن و البارد و توزيع الكتل مع الفراغ ، هذا إلى جانب الجرأة فى لمسات فرشاته المشبعة باللون على سطح اللوحة الأمر الذى ينتزع إعجاب المتلقى .



أمام الدار [لاحظ توازن التكوين]



يظل يتابع في صمت إنتاجه الذي لم يتوقف إلا في الحقبة بين سنة ١٩٥٨ وسنه ١٩٦٢ حين دهمه المرض وأثر على عينيه ، ثم عاودته موجة من النشاط فظل يتابع إنتاجه الفني حتى مرضه الأخير الذي انتهت معه حياته .

حصل على الجائزة التقديرية في الفنون عام ١٩٦٠ وانتشرت لوحاته في متحف الفن الحديث بالقاهرة و متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية وبالمجموعات الخاصة والعامة في مصر والخارج .

توفي في ٢٢ ديسمبر عام ١٩٧١ عن ثمانين عاماً و أكثر من ألفي لوحة .

* الجدير بالذكر أن ننوه إلى ان واضع هذا الكتاب كان أحد طلاب أستاذنا الكبير يوسف كامل من عام ١٩٤٢ حتى ١٩٤٧ .

[٢]- راغب عياد (١٨٩٢-١٩٨٢) :-

ولد بحى الفجالة فى ١٠ مارس عام ١٨٩٢ ودرس بمدارس الفرير بشبرا والخرنفش حيث مراسم الفنانين الأجانب الذين اتخذوا من هذا الحى مركزا لنشاطهم العلمى كما ذكرنا من قبل وهكذا طرق الطالب راغب عياد أبواب مدرسة الفنون وهو مزود بتصور عن مهمتها ، نظمت الدراسة فى مدرسة القاهرة على غرار مدرسة بونابرت فى باريس والمدارس الإيطالية وكانت نماذج التعليم هى النماذج الإغريقية والرومانية ، غير أن أساتذة المدرسة كانوا من العارفين بمصر خرجوا بتلاميذهم من مراسم المدرسة إلى أحياء القاهرة وضواحيها وأسواقها لتسجيل ما تراه العين .

لم يكن راغب عياد بين أفراد جيله من الطلبة الأوائل فى المدرسة أمثال [يوسف كامل ومحمد حسن ومختار وصبرى بعد ذلك] - لم يكن طالباً متميزاً بينهم ولم يحظ برضى أساتذته لأنه كان من الثائرين على الكلاسيكية والقواعد الفنية الضيقة المتغيرة ، كما كان يكره الدراسات الأكاديمية البحتة كالرسم من التماثيل الصامتة لأنها كانت مجردة من الحياة .

وفى الواقع أنه إذا كانت نهضة الأدب المصرى الحديث قد انبثقت من الأدب العربى الكلاسيكى ، وكانت الموسيقى قد أعتمدت على أصولها الشرقية كما اتجه المسرح إلى تقديم الأعمال التى تمثل البطولات العربية ، فان الفنون التشكيلية بدأت فى مصر مغتربة معتمدة على التعاليم الأوربية بعيدة الصلة بالتراث الحضارى لمصر.

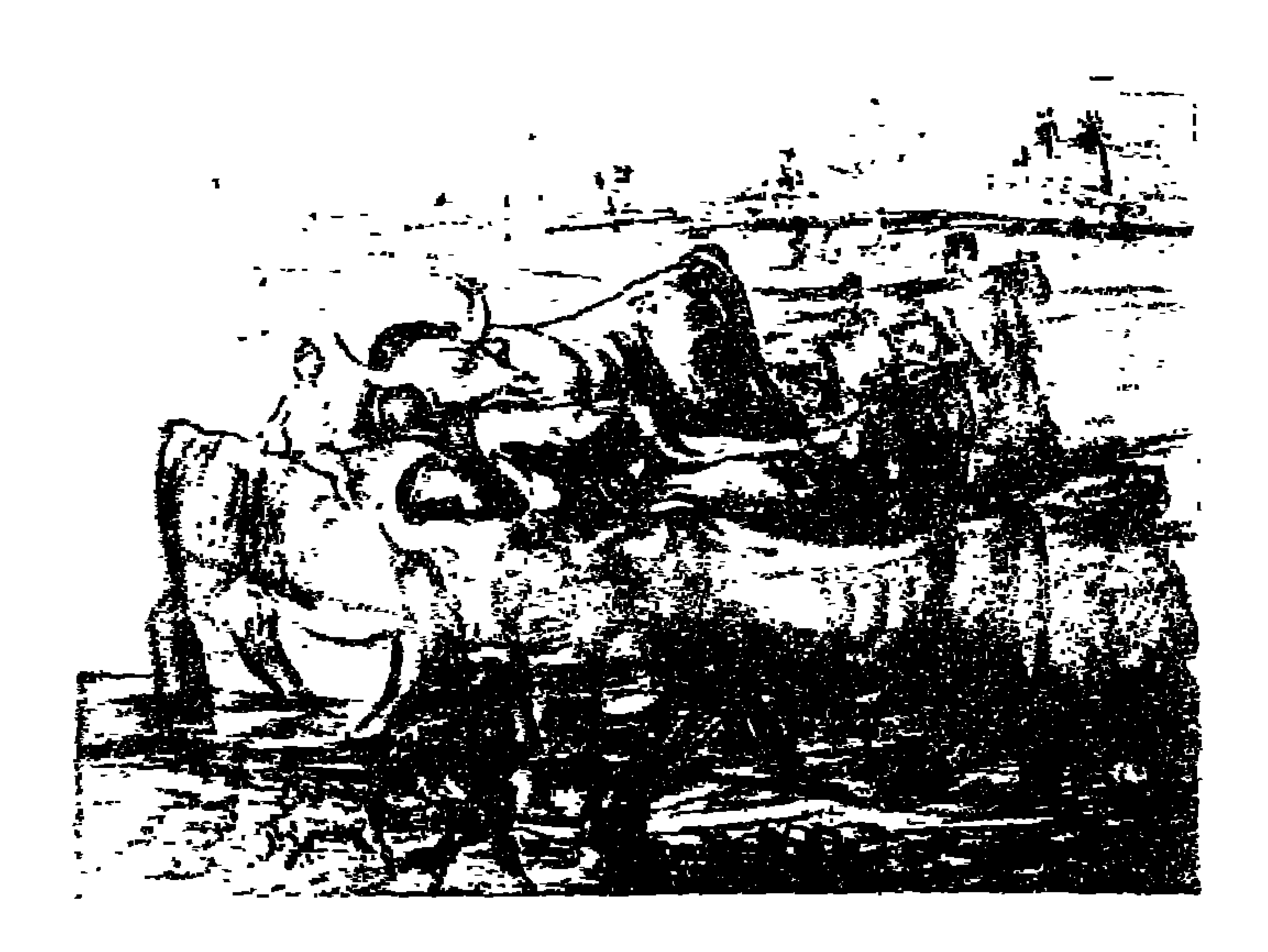
ويعد راغب عياد أحد القلائل الذين استطاعوا أن يتخلصوا من كثير من المؤثرات الوافدة إبتغاء إبداع فن مصرى الطابع متميز الشخصية

كما وجدنا ذلك فى مختار، وكانت بوادر هذا الإحساس عند الجيل الأول من الفنانين المصريين ظاهرة فى أعمال قليلة بمعرضهم الأول الذى أقيم فى القاهرة عام ١٩١١ بمناسبة اتمام دراستهم بمدرسة الفنون الجميلة ، وكلهم كانوا يتطلعون إلى أوربا حيث منابع الفن الذى تعلموه وتفتحت عليه رؤاهم كان راغب عياد فى أعماله فى هذا المعرض أكثر الخريجين جرأة فى التحرر الفنى وعندما ذهب فى بعثته الحكومية خمس سنوات فى إيطاليا اكتسب إدراكه للقيم المختلفة فى التصوير والفن وامتلك المزيد من أسرار الأداء ومزيد من المعرفة المباشرة بأعمال عباقرة الفن ، وقد أقام راغب هناك معرضاً فى روما عام ١٩٢٨ جمع مناظر من فينيسيا وروما تميزت بالبحث الجاد وبمقدرة فى الأداء ورؤية راسخة وحساسية مرهفة للقيم اللونية .

وعاد إلى مصر وعين رئيساً لقسم الزخرفة فى مدرسة الفنون التطبيقية عام ١٩٣٠ ، وقد رسم مجموعة لوحات بفندق شبرد القديم ولوحات زخرفية الطابع بقصر عزيز بحرى فى القاهرة ، وكما ظهر هذا الإتجاه فى عمله الكبير [تحية الوطن] بالمتحف الزراعى بالدقى .

غير أن راغب عياد يعود مرة أخرى إلى طابعه وموضعاته التى طرقها قبل سفره وشق بها خطاً جريئاً فى التصوير المصرى المعاصر استمد فيها بلمحات تشكيلية تذكرنا بالتصوير المصرى القديم خاصة فى تقديم الجسم البشرى ، أما حيواناته فكان أغلبها ملهمه من اللوحات الجدارية القديمة وفى الخزف الإسلامى فى صورة متجددة لها نكهة معاصرة .... ومنذ رجوعه من إيطاليا بصحبة زوجته الفنانه الإيطالية [أماكالى عياد] لاح وكأنه نسى كل ما تلقاه ونفض عن نفسه التأثيرات الأكاديمية ، وبدأ يشكل مفاهيم لغته المميزة التى ظهرت ملامحها الأولى فى بعض ما أنتجه فى العشرينات .

خرج عياد من الإطار التقليدى فلم يصور الزهور ومداخل البيوت



حيوانات [تعتمد على الخط]



إلى السوق [لاحظ تأثر الفنان بالتصوير المصرى القديم]



السوق [مرحلة الفن التأثيرى]

و الطبيعة الصامتة و مناظر الغروب و بريق القمر على صفحة النيل ، ولم يكن فنان الصور الشخصية لبعدها عن مزاجه الفنى ، بل ظل يصور عالمه الخاص عالم الحياة الشعبية متمثلة فى الأسواق و المقاهى و الموالد و الأعياد ، تجلى هذا الاتجاه و تبلور اتجاهه عام ٣٧ عندما أنجز لوحته " الدلوكه " و هى رقصة سودانية شعبية بلغ بها ذروة فنه فى التكوين و التعبير و التوفيق الرائع بين مجموعة من القيم اللونية و من حركات الأشخاص أضفت على اللوحة بلاغة تشكيلية مميزة. ومنذ ذلك التاريخ أصبح اسمه فى الثلاثينيات يمثل اتجاها لتحرير فن التصوير من مألوف الصياغة التشكيلية ، فنظرته التحليلية للتجمعات فى تحركها و حشودها فى الموالد والأفراح و ملاعب الخيول ، فى تكوينات ناجحة من حيث توزيع الأشخاص ، كل ذلك فى حركات واضحة مرسومة بخطوط عارمة قوية ، بعيدة تماما عن الرومانسية و الزخارف التشكيلية . حتى عندما رسم لوحته [الرحيل إلى مصر] و مفروض أنها لوحة دينية ، أن رسم السيدة العذراء كفلاحة بسيطة و السيد المسيح طفل من أبناء

الشعب أما يوسف النجار فقد أظهره وكأنه رجلاً من الكادحين ، وفى لوحته [السوق الكبير] نجد فيها اللون وقد ظهر ليثبت أن عياد فناناً ملونا فالسماء الزرقاء مع لون الأرض البنية والسمات اللونية والشكلية المميزة للناس والحيوانات البيئية مع خلفية لمنظر جبال مرسومة بطريقة البدائيين ولتتوافق ملامس اللون الخشنة مع جرأة الخطوط والتكوينات مما يجعل تلك الفترة فى حياة الفنان فترة مميزة يسير منها على الدرب ليؤكد شخصيته وقد تبلورت بوضوح فى لوحاته التى أنتجها بعد ذلك التى امتدت إلى حقبة الخمسينات استخدم فيها التكوين المصرى القديم فى تتابع التجمعات على سطح اللوحة مع الاستعاضة عن تصوير البعد الثالث بالتكوين الرأسى للمجموعات التى تعبر عن العمل فى الريف . له عدة لوحات رسمها للأديرة ترك نفسه فيها للتأمل الصامت الذى يعبر عن تصرف شئ يشبه الصلاة وفى



القهوة [مرحلة تأثر بالبيئة الشعبية]



الزفة [تعبيرى شعبى]



مدخل الدير

تلك المجموعات يخلص العمل الفنى من ضجة الحركة و زحمة الجموع ليترك المبانى فى أصفى أشكالها لتعبر عن ذاتها فحسب خطوط معمارية و سطوح واسعة بيضاء دون حركة أو ناس يتمثل فيها تعبير عياد عن اتصال الإنسان بالمطلق وإحساسه بإنسانية الجموع التى رسمها فى بعض تلك الصور فى تحركاتها وقد لفها صمت مطبق عبر فيها عن احساساته و شعوره القبطى أروع تعبير.

لقد انتقل عياد من مرحلته الزيتية إلى مرحلة استخدام خليطاً من أدوات التعبير الفنى: الألوان المائية و الأحبار و الأقلام الملونة يستخدمها

استخداماً واعياً محملاً بطاقات تعبيرية خاصة فى مرحلة رسوم الأديرة ، تلك الرسوم كانت مشحونة بالروحانية والتصوف .



عبادة [مرحلة صوفية]



مدخل الدير

وهي تنتشر في : كنيسة مدرسة الفرير بالظاهر وكاتدرائية الأقباط بسوهاج وكنائس الأقباط الكاثوليك بجرجا والمنيا وسمالوط ، ثم كنيسة الزمالك وبطريقية الأقباط بالإسكندرية .

لقد مهد راغب عياد طريقاً طويلاً للفن المصري المعاصر بإنتاجه الذي يعتبر من أغزر إنتاج فنانينا المعاصرين وبمعارضه التي جاوزت الحصر ، إذ كان دائب الإنتاج والنشاط . وعلى أنه رغم إنتاجه الغزير لم يضن عن المشاركة بمجهوده في الحياة الفنية العامة ، فهو إلى جانب نشاطه كأستاذ لأجيال من الفنانين في كليتي الفنون التطبيقية والفنون الجميلة ، ساهم بنصيب كبير في تنظيم المتحف القبطي ، وفي تنظيم متحف الفن الحديث . وفي تجميع كثير من أعمال مختار وإقامة جناح مؤقت لها قبل أن يقام متحفه الحالي ، وهو صاحب الدعوة إلى إنشاء الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة في روما .

ولقد لمس عياد العناء الذي كابده من أجل تكوينه الفني واستمرار إنتاجه فكان في مقدمة الدعاه إلى فكرة التفرغ .. تلك الفكرة التي لستها اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة عام ١٩٢٨ فأرادت أن تهيئ له ولزملائه عند عودتهم من بعثاتهم فرصة التفرغ من التزامهم الوظيفية لمدة عامين وقصر جهودهم على الإنتاج الفني فلما وقفت العقبات في سبيل استمرار الفكرة ظل عياد يدعو إليها ويشير إلى الوقت كعنصر أساسي للفنان والى الحرية باعتبارها دعامة حياته . ولقد عاش عياد حتى شهد التفرغ نظاما ترعاه الدولة وحتى لمس تقدير الدولة للفنانين ورعايتهم لهم وإتاحة مجالات الإبداع أمامهم . وهي مقومات لم ينلها في سنوات كفاحه الفني . نال أكبر تقدير له حين منح جائزة الدولة التقديرية للفنون اعترافا بفنه وأثره على الفن .

لذلك يعتبره بعض النقاد أحد طلائع الفن الحديث المصري الذي اعتمد على التراث والبيئة المصرية الصميمة .

[٣]- أحمد صبرى - (١٨٨٩ - ١٩٥٥)

سبق أن ذكرنا أن كان هناك مصاهرة مصرية تركية فى البرجوازية المصرية المترفة اكتسبت مزايا حضرية لم تكن لعامة الشعب القابع فى الريف المصرى - وفى هذا المجتمع البرجوازى مجتمع الهوانم والأفندية مجتمع الصالونات ولد [أحمد صبرى] فى ١٩ إبريل ١٨٨٩ بحى المغربلين بالدرب الأحمر من أبوين ينحدران من اصل تركى - فكان مناخاً يتسم بالنظافة والنظام والاعتداد بالنفس والكبرياء وحب الطرب . كان الاهتمام بالسلوك والمظهر والتمسك بشكليات المدنية الغربية من خصائص هذه الطبقة .

ولم يكد الطفل يبلغ الثانية من عمره حتى توفت أمه ثم توفى أبوه بعدها بست سنوات فغمرت الطفل مرارة اليتم فى أعنف صورة حين كفله جده لأبيه ثم خاله فيما بعد وظل يتنقل من بيت الجد والخال يطارده إحساس بالاغتراب والقهر أثر فى سلوكه وتمرده على أقاربه وعلى انتظامه فى الدراسة مما أضطر ولي أمره أن يقسوا عليه الأمر الذى زاد فيه شعوره بالقهر والاغتراب - كان كل شئ فى داخله يدعوه الى التمرد والثورة ولم يجد وسيلة يعبر بها عن ثورته سوى الانقطاع عن الدراسة والتسكع فى شوارع القاهرة ودروبها .

وكأنما أرادت الطبيعة أن تغرس فى قلب الصبى الصغير مزيدا من رهافة الحس فوهبته صوتاً عذبا وأذن موسيقية حساسة بجانب أنه كان يرسم خطوطا تتسم بالرقة والجمال تختلف عما يصنعه الآخرون . قادته أحلام صباه إلى مجالس السمر والموسيقى والطرب يشارك فى سهراتهم ، غير أن القدر كان يعد له مكاناً فى فن آخر. وذلك عندما علم مصادفة بأن هناك مدرسة للفنون الجميلة أتجه إليها وسجل أسمه بين طلابها عام ١٩١١ .

وفى هذه المدرسة تفتحت مواهب الشاب فى المناخ الذى خلق له فعرف من البداية بقدرته الرائعة على التلوين وكأنه يحول الأنغام والألحان إلى ألوان

وظلال . ووجد فى خامة الباستيل أداه تسهل له إرسال النغم اللونى دون إرهاق ملكاته إذ كان شوقه للون عنيفا عارماً. وكان يشتهى أن يكون اللون أول شيئ يلتقى به فوق سطح اللوحة العذراء فكانت أصابع الباستيل الطباشيرية هى الوسيط الأمثل الذى مكنه من هذا اللقاء وجد فيه رفيقاً طيعاً فى رحلة الإبداع حتى أصبح فنان الباستيل الأول فى مصر.

ويسبب هذا التذوق ويعد تخرجه من المدرسة بتفوق عام ١٩١٦ أن رشحه أساتذته ليحصل على بعثة دراسية إلى فرنسا على نفقة الأمير يوسف كمال . فراح يتعلم الفرنسية استعدادا لهذه البعثة غير أن ظروف الحرب العالمية الأولى حالت دون تحقيق ذلك . ولم يكن للمجتمع القاهرى آنذاك ، مكان لاحتواء فنان ناشئ اذ كان الاكتساب منه حكر على الفنانين الأجانب الذين استطاعوا أن يتخطوا أسوار قصور الأمراء والإقطاعيين والأثرياء .

غير أن بعض الموسرين من هواة الفن بلغتهم أخبار نبوغه وبدأت لوحاته تدخل بيوتهم على استحياء بقدر يكفل له حياة متواضعة وادخار بعض المال . إذ كانت فرنسا هدفه . حتى استطاع اخيرا أن يملك قدرا بين المال ما يستطيع به السفر. وفعلا سافر والتحق بأكاديمية شوميير ثم بأكاديمية جوليان هناك .

وفى باريس تعرف على المثال مختار الذى قد سبقه هناك بوقت طويل وتوطدت بينهما الصداقة فكان يقدمه إلى كبار الشخصيات من المصريين الذين يتوافدون على باريس ، منهم أعضاء الوفد المرافق لسعد زغلول فى رحلة التفاوض مع الإنجليز. وظل صبرى ينفق من القليل الذى ادخره ومن القليل الذى يتكسبه من فنه وبعد أن نفذت نقوده اضطر إلى العودة لمصر بعد ثلاث سنوات قضاها فى كفاح مرير مع الحياة والفن .

وفى مصر واجهت صبرى نفس الصعاب . إذ من طبيعة الفن الرفيع أنه لا يروج إلا بين الطبقات البرجوازية وسكان القصور. ويفرض ذلك على الفنان أن

يكون اجتماعياً كثير المعارف والأصدقاء - ولم يكن صبرى مؤهلا لدبلوماسية التعامل ومجاملة مع الآخرين . غير أن أحد المقاولين قد أعجب بإنتاجه فأسكنه غرفة فوق سطح عمارته حيث زاره الكاتب الكبير [عباس محمود العقاد] كان من بين الذين رسم صورتهم . والاعتماد على الفن أمر غير ممكن للعيش فالتحق بوظيفة رسام بقسم الحشرات بوزارة الزراعة . ثم أنتقل منها إلى وظيفة رسام فى وزارة الأشغال العمومية . وتفتح باب الأمل من جديد إذا أوفدته تلك الوزارة فى بعثة دراسية إلى باريس لتكملة دراسته الفنية .

وفى باريس - مرة أخرى تتلمذ على يد المصور [بول البير لوران] ثم على المصور المعروف [أيما نويل فوجيرا] وقد ظلت بصماتهما غائرة فى أعمال صبرى بعد ذلك . ودخلت المرأة حياته فى باريس مرتين الأولى السيدة [جوليت] طلقها بعد زمن قصير والثانية السيدة [هنرييت] التى رافقته بعد عودته إلى مصر وأنجبت له ثلاثة أولاد ذكور :[هشام ، ونهاد وسهيل] . ولكن الخلافات المتلاحقة بين الزوجين أدت إلى الطلاق .

وعاد صبرى لمصر عام ١٩٢٩ . وكانت مدرسة الفنون الجميلة العليا التابعة لوزارة المعارف قد فتحت أبوابها تم تعيينه بها وكان المدير والأساتذة جميعهم من الأجانب . أسند اليه رئاسة قسم التصوير الحر ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لقسم التصوير النظامى ثم القسم الحر إلى أن أحيل إلى المعاش عام ١٩٤٩ ثم يمتد عمله بعد ذلك سنتين آخرين ثم تنتهى علاقته بالتدريس عام ١٩٥١ . تزوج للمرة الثالثة فى مصر من سيدة مصرية [فردوس أحمد صبرى] أنجبت له عزه ونزار - وفى هذا المناخ العائلى والاستقرار كان ينتج لوحاته التى نراها فى المتاحف أو فى مقتنيات خاصة لشخصيات مختلفة أو لطبيعة صامتة أو زهور ومناظر طبيعية .

وفى أواخر حياته بدأ شيئاً يتسلل إلى عالمه الملئ بالألوان - شيئاً مد

يده الخبيثة ليسلبه أعز وأغلى ما يملك الفنان : غشاوة معتمة تنسدل على عينيه حتى صار الظلام أقوى من الطب . حتى وافته المنية عام ١٩٥٥ .

لم تكن رسم الصور الشخصية بدعة أو شيئاً جديداً على الثقافة المصرية - فقد رأيناها فى مقابر ومعابد المصرى القديم . كما نجدها فى عصر الجريكورومان أيام البطالمة فى بورتريهات الفيوم المشهورة . لم يكن صبرى إذن خارجاً على التقاليد المصرية عندما استهوته الصورة الشخصية . كان يهتم بالغوص فى أعماق الشخصية - البحث عن الجوهر ليثبته فى تعبير دائم ثابت ، فيه سمات الاستقرار والهدوء والاتزان والديمومة التى يتسم بها الفن المصرى القديم ، لم يختر التعبيرات اللحظية العابرة باعتبارها أكثر حيوية وجاذبية أو يضعها فى حركة مبالغ فيها أو تختطف من النموذج انطباعاً تأثيرياً خاطفاً خلوا من الدراسة المتأنية المتعمقة . لكن صبرى كان يرفض كل ذلك ، فقد ورث عن الفن المصرى مثالياته وعمقه وأصالته. إن النموذج الذى يرسمه ليس حالة عابرة . إن الإنسان عنده كيان ثابت . أن العمل الفنى عنده وسيط لخلق عمل فنى متكامل - سواء كان بورتريه أو جسم عار أو طبيعة صامته - زهور....إلخ يجب أن يتضمن العمل كل ما يستطيع الفنان أن يودعه من قيم تصويرية ... حيث أن البقاء للقيمة .

فى البورتريهات كان يتأمل النظرة - يستشف منها ما يخفى على النظرة العابرة - ويودع فى كل لمسة يضيفها على لوحاته ينسج بها جزءا من شخصية النموذج وروحه ومزاجه متبعا فى تناوله نفس القانون التراكمى للخلايا ليزداد العمل نموا ونضجاً لينتهى لكى يبلغ منتهى كماله فى أروع صورة وأكمل حالاته .

وللبشرة الآدمية سحرها خاصة عندما تغتسل بالضوء المصفى . فترسل تآلفاً صرفياً ناعما حيث تطارد الألوان الدافئة المحملة بالضوء الشفيف

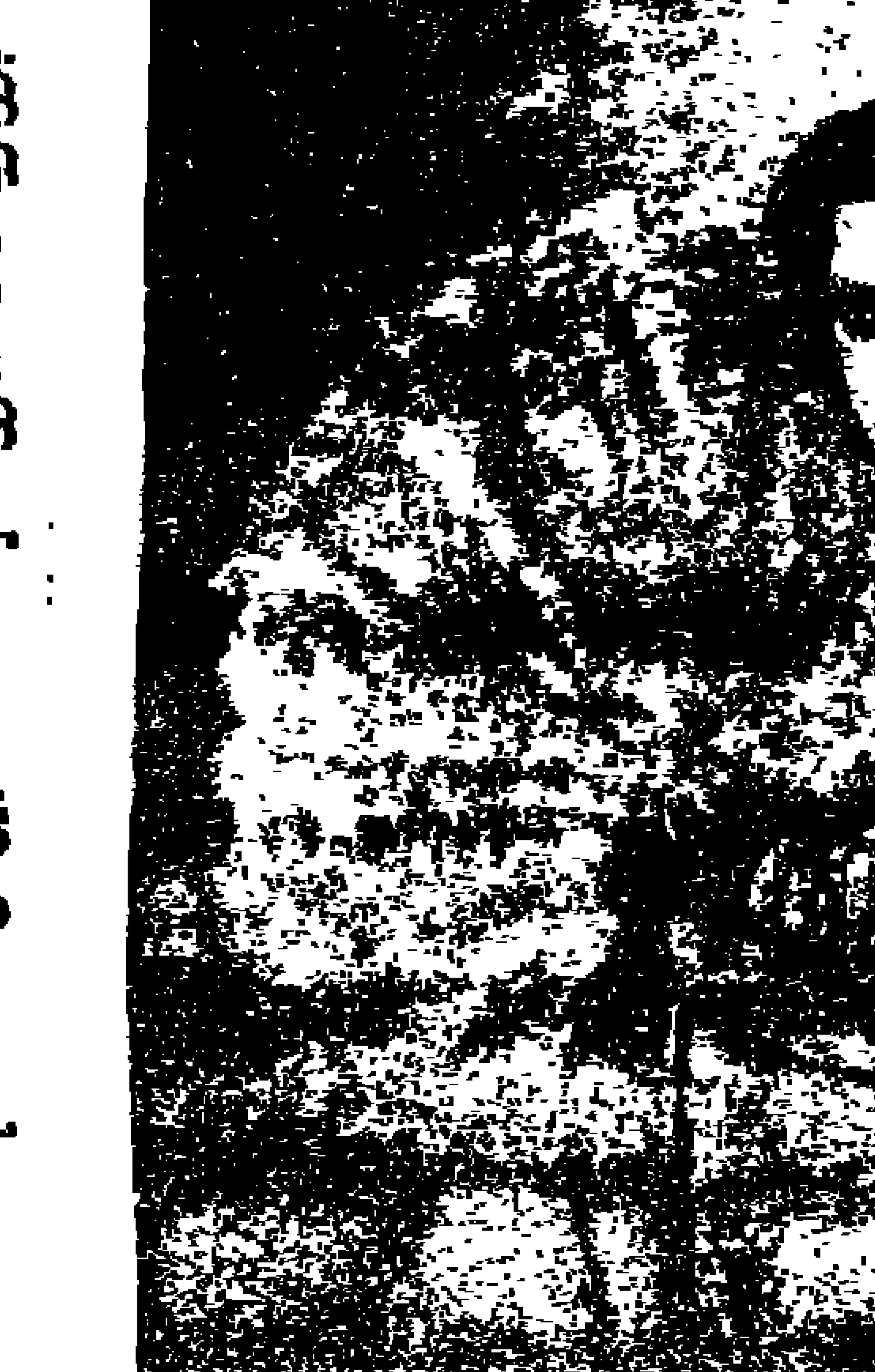
نقائضها من الألوان الباردة التى تحاول الاختفاء خلف المنخفضات الهارية من الوهج المتدفق . كان الجسم العارى بالنسبة لصبرى مرتعا خصبا لريشة لتستمتع بشتى الأحاسيس اللمسية حيث تبدو رحلة الفرشاة الزاحفة كأنها رحلة كشفية لارتفاعات وانخفاضات الجسم ولتضم الإحساس المتبادل على الأجزاء اللينة والصلبة للعظام والعضلات .



بورتريه [زوجة الفنان لاحظ ثقل اللمسات]

ويتولد منها جوار رقيق دافئ بين طبيعتين مختلفتين للجسم وهما الطراوة والصلابة اللتان تتعاونان فى بناء وتأكيد رسوخه واستقراره . واللمس عند صبرى هام كل لمسة وكل إضافة لونية موضوعة بحساب

وصبرى لم يكن من النوع الذى تستهويه الملاحم والمواقف التاريخية . لذلك كانت كل لوحاته لا تتعدى عدة أشياء محددة يصنع منها تأليفا شامخاً رغم بساطته ، غنيا رغم قلة عناصره . كانت موضوعاته لا تضم سوى شخصا واحدا يقوم بدور البطل والكومبارس معا باستثناء لوحة الأمومة تضم أم وطفلها ولوحة بائعة الجوافة وعازفة العود وجميعها تخضع لوضعات ساكنة وهى سمه غالبة لكل أعماله التى يخلفها سكون تأملى هادئ عميق . ذلك كان يتطلب قدرة خاصة على خلق عمل كبير من الأشياء البسيطة التى نعتبرها متواضعة وعديمة القيمة . نجد ذلك واضحا فى الطبيعة الصامتة التى له فيها



بورتريه ذات المروحة [لاحظ التعبير عن الخامة]



توفيق الحكيم



الفنان حسين بيكار

عدة لوحات هى لوحات الورود والزهور. لقد كان الملمس عند صبرى عنصر هام
فآنية النحاس فى لوحاته وكأنما نسمع رنينها ، وعندما يمر بريشته على بتلات

زهرة فكأنما يدعونا إلى بث عطرها . أما الآنية الخزفية فانه يلح على إبراز نعومة السطح وصلابته .

كانت عملية الإبداع عنده غاية في الصعوبة ورحلة معاناة وكان كثيراً ما يقوم برسم مسودات صغيرة قبل البدء في التنفيذ - كان يود أن يصل إلى الأحسن ، فالتروى والتمهل وعدم الاندفاع أمكنته في أن يصل بلوحاته إلى الكمال - فهو يضع اللمسة بجوار أو فوق اللمسة يسقطها مزيحة بملء فرشاته دون أن يفقدها نبضها أو يرهقها بالفرك والدعك فتزول بهاؤها . وتتجاور اللمسات مثل قطع الفسيفساء ويتراكم بعضها فوق بعض تراكم الذرات في قاع الحوض لتتحد في النهاية وتمتزج لتصنع السطح الخارجي للعنصر. أكثر بهاءاً وغنى إذ كان لا يسمح لفرشاته آن تلمس اللوحة إلا بعد أن تقضى طويلا فوق خلاط الألوان بحثا عن اللون المناسب الناضج النادر. كانت أعماله كلها فيها تأنق ، مهندمة رسمية المظهر. وكان لصراحته التى كانت سمه من سمات شخصيته أن كانت أغلب لوحاته ان لم تكن كلها ذات أرضية فاتحة مضيئة لا يتخللها غموض .

رسم لوحة الراهبة المعروضة حاليا في متحف الفن الحديث بجوار دار الأوبرا التى عرضها في صالون الخريف عام ١٩٢٩ وحصل عنها على جائزة الشرف من جمعية الفنون الفرنسية .كان قد أعتاد الفنانون قبل الافتتاح بطلاء لوحاتهم بالورنيش حتى تبدو عند الافتتاح متألقة . وحمل صبرى أدواته وذهب ليفعل كالآخرين . ورأى بعض الفنانين يقفون أمام الراهبة يتهامسون في إعجاب وسمع أحدهم [حقاً أنها تحفة لولا هذه الأرضية التى بها بعض القتامة . يا حبذا لو كانت الأرضية فاتحة] فما كان من صبرى إلا نفذ ما سمعه قبل الافتتاح بساعات . وكتبت عنه صحف فرنسا يومئذ [مصرى ناشئ ينال الميدالية الذهبية ويتفوق على آلاف الفنانين الأجانب والمخضرمين] .

[٤] – محمود سعيد (١٨٩٧ – ١٩٦٤)

ولد بالإسكندرية وعاش سبعة وستون عاما وتوفى فى يوم مولده تماما ١٨ إبريل – تدرج فى شتى مراحل التعليم بدأ دراسته فى كلية فكتوريا [النصر حاليا] ثم مدارس الجزويت بالإسكندرية – ثم مدرسة السعيدية بالقاهرة فالعباسية الثانوية بالإسكندرية وحصل على شهادة البكالوريا عام ١٩١٥ -كان مغرماً بالرسم منذ طفولته وتجلت موهبته أثناء دراسته ، ثم درس فى كلية الحقوق الفرنسية وحصل على أجازتها كما شاء له والده محمد سعيد باشا الذى تقلد منصب رئيس الحكومة المصرية قبل الحرب العالمية الأولى و فى أعقابها.ولكن مواهبه الفنية دفعته إلى دراسة فن التصوير بمرسم الفنان [زاينيرى] بالإسكندرية ، كما كان يقوم فى عطلاته فى الخارج بعد أن تولى وظائف القضاء أن يزور متاحف الفن فى أوربا فاحصاً ومحللاً آثار المصورين العظام للكشف عن أساليبهم و اتجاهاتهم فى هولندا و إيطاليا و فرنسا ، فلقى عند [ماساشيو] خصيصة الإحساس البنائى فى اللوحة والتعبير عن الكتلة والحجم بواسطة النور،وادرك معالجة [بيلينى] لعنصر الضوء،و لمس عند [سيزان] شكل التكوين وتحقيقه للتوازن بين الفراغ والإحجام – واستهواه كثير من أعمال فنانى [الفلاندر] :حبكة الأداء عند [مملنج وفان أيك] والطاقة النابضة وراء المادة فى فن [روبنز] والأضواء السحرية للرؤى الداخلية العميقة فى فن [رمبرانت] ، بينما فتحت له رحلاته إلى أسبانيا آفاقاً أخرى فى فن التصوير.

وفى سفرة من سفراته فى أجازته التحق بمرسم الكوخ الكبير بباريس الذى كان يعد من أكبر المراكز الفنية هناك،وتلقى فى هذا المعهد توجيهات المثال الكبير [بورديل] ، ثم فى أكاديمية جوليان حيث زامل [ب.أ.لونى] وقد تم ذلك فى اجازات متوالية .

مارس عمله فى مجال القضاء طوال خمسة و عشرين عاما حتى وصل إلى منصب المستشار، وكان نداء الفن يلح عليه إلحاحاً شديداً حتى كان اختياره له فى النهاية مفضلاً إياه على ما عداه فتخلى عن منصبه بصفة نهائية عام ١٩٤٧ عندما بلغ سن الخمسين من عمره بعد كفاح شديد بين عمله و موهبته .

واتجه إلى العمل فى ميادين التصوير التشكيلى و تفرغ له تفرغاً كاملاً ويدأ الإنتاج بكل عزم فكان أول معرض شامل له فى سراى الجزيرة عام ١٩٥١ اشتمل على ١٤٥ لوحة . كما نظم متحف الإسكندرية معرضاً شاملاً آخر له عام ١٩٦٠ بمناسبة فوزه بجائزة الدولة التقديرية نفس العام فكان أول فنان تشكيلى يفوز بهذه الجائزة - و قد ضم هذا المعرض ١٦٠ عملاً- ثم أقام معرضاً آخر عام ١٩٦٤ ضم ١٣٧ لوحة -و احياء لذكراه عرضت مجموعة كبيرة لأعماله عام ١٩٧١ فى معرض خاص بمتحف الإسكندرية كما أقيم له معرض آخر عام ١٩٧٢ بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية ، وشوهدت اعماله فى جميع معارض القاهرة السنوية ، و على النطاق العالمى عرض أعماله فى نيويورك عام ١٩٣٧ و فى المعرض الدولى للفنون و الزخارف بباريس فى نفس العام - و فى فينيسيا فى السنوات [٣٨-٤٨--٥٠-١٩٥٢] .

كانت متاحف الفن هى الأيدى الحقيقية التى قادت خطاه و فتحت له الآفاق وخلصته من تأثير أكاديمية المراسم الأجنبية و اللمسات الانطباعية التى أخذها من دراسته فى مراسم فنانى فرنسا التى نوهنا عنها من قبل ، والتى بدت فى لوحاته الأولى نلمحها فى مناظر المكس و البحيرة المقدسة فى الأقصر عام ١٩١٨- وصورة شقيقته و صورته الشخصية عام ١٩١٩ و الغسيل فى حدائق القبه عام ١٩٢٠ .

ولكنه لم يلبث ان تخلى عن تعاليم الأكاديمية و المذهب الإنطباعى ولاح أثر دراسته المتحفية و بحثه الشخصى فى أعماله بدءً من عام ١٩٢٣

إذ ظهـرت ملامــح شــخصيته المــيزة فــى لوحــة [هــاجر عــام ١٩٢٣] و[الزنجية ذات الخلاخيل عـام ١٩٢٦] و[نعيمـة عـام ١٩٢٧] كـذا مجموعـة لوحاتـه عن الدفن و المقـابر إذ كـان الموت محـوراً مـن محـاور فنـه يقابلـه محـور الجنـس و محـور العبـادة فـى تلـك الفـترة مـن العشرينات ، وفيهـا نـرى الفنـان وقد التزم بالقانون الهندسى الصارم ليحكم بنـاء لوحاتـه و نحس بـالصراع بـين الطاقة المتمردة فى داخله و النظام فى الخارج بما يضفى على فنه توتراً حيوياً كما أنها تنم على مزاج لونى يميل غالباً إلى قتامة الزرقة و ما يحدثه إيقاعها مع الألوان البنية النحاسية .



موديل [لاحظ قوة التجسيم]



بنات بحرى

[لاحظ بؤرة النظر فى وسط الصورة إذ جعل يمين ويسار اللوحة فى أمامية الصورة ليكون هناك مدخلاً بينهما إلى البؤرة]





الاحتفال بافتتاح قناة السويس

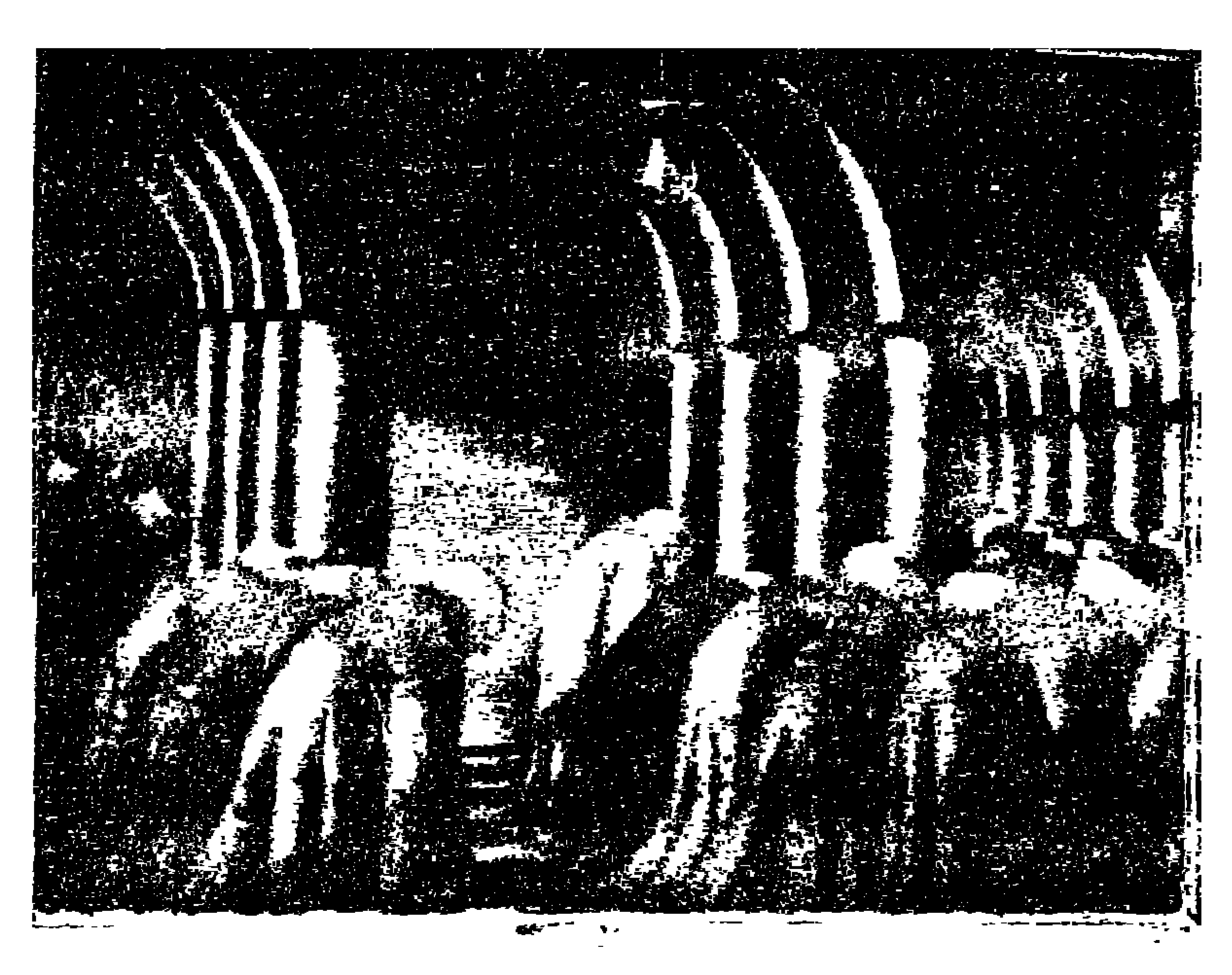
[بؤرة الصورة أعتمدت على كبر الشخصيات الرئيسية للموضوع : الخديوى اسماعيل ، ملك فرنسا ، وزوجته] .



ويستمر الزمن و يزداد فنه رسوخاً و يصبح الفنان أكثر امتلاكاً لقدراته وهنا لا يخطئك النظر فى معرفة أعماله ، إذ تدل عليه دلالة قوية ، فهو صاحب الأسلوب المتميز المدرك لأسرار القيم الهندسية المطعمة بالطابع الشعرى العميق و الإيقاع المشبع والاتزان المعمارى الحكيم و التأليف البارع مع سحر التحوير و سحر الإيقاع و تأكد التوازن بين وعيه المادى وإدراكه الروحى للأشكال فأكتسبت لوحاته حجماً وامتلاء و تدفق منها نور سحرى كأنه قادم من أعماق بعيده ، وأصبح اللون عنده له سمك ووزن و بريق يحيل الماء و السماء و كل العناصر الشفافة إلى مسطحات من الثراء اللونى كأنها عطر عتيق من الشرق وانا لنذكر ازاء سخاء هذه الألوان كلمة المصور الروسى [مارك شاجال] : " ينبغى للون أن يكون كثيفاً سخياً حتى لتحس أنك تسير على بساط سميك " .

وتنضج موهبة فناننا الفذة فى معالجته للمسات الضوء المنعكس على أجسام شخوصه و عناصره فيداعب هذه الأجسام و يضفى عليها مسحة من الأسرار الغامضة الهامسة التى تعبر عن الخصوبة وابراز المحتوى الرمزى لمعنى القدسية و الفناء فى العمل ، فيشيع فى حنايا لوحاته نغماً ساحراً تتردد ذبذباته وتتحرك موجاته فى كل جزء من أجزاء اللوحة فتلفها إلى حلم يأخذ بلب المشاهد و يثير فيه نزعة التأمل الصامت أمام صوفية العمل و روعة الصياغة فالفنان يؤمن بضرورة الإمعان و التأمل و يهتم بالهضم و الاستيعاب و الانصهار فى جوانب العمل الفنى ، ولا يؤمن بالإنطباعات السريعة العفوية و تعجل النتائج اعتمادا على المظهر التفسيرى الوصفى دون اللب ، أو القشور دون الجوهر انه ينادى بالتؤدة و التبصر و عمق الملاحظة وطول الدأب و المثابرة وإلى الحد من الشطحات الفجة و ضبط الانفعالات .

وإذا كانت لوحات [محمود سعيد] تحفل بالمرأة فأنها المرأة الأسطورية و ليست فى صورها الجنسية الحسية العارمة البحته المشبعة



الصلاة

بالأنوثة الطاغية كما يتوهم البعض ، ولكنه هنا صور الجوهر الأنوثى أو رية الأنوثة ، مهما يبدو عليها من شوق ووصال ، ووداعه ووسامه ووقار وشموخ ومهما يسبغ عليها من استدارة الأبدان العارية ، فأجساده نحاسية ذهبية أتخذت من لون الأرض الممتلئة بالدفء و من لفحات الشمس لتصبغ الجلد بسمرة ساحرة ... ففى لوحة [السابحات] مثلاً نجد الأجسام يحوم حولها عالم غريب فالأجساد النحاسية الذهبية ليست كسابحات [رينوار] التى تعيش فى فردوسه الأرضى ، ولا هى من عالم [فراجونار] الذى يجمع من الرشاقة والزخرف والجمال ، ولا من عالم [بوتتشللى] الذى تلوح فيه المرأة كملاك من اللؤلؤ فى عالم خيالى،أن سابحات سعيد تذكرنا بجنيات الأرض و ينبئنا جوها العام بأنها ترتاد عالماً من صنع الفنان و من دخيلة نفسه .. وذلك هو السر أنه

استطاع ان يمزج الواقع بالرمز وان يضفى على اللوحة جوه الأسطورى الخاص أن ينفخ فى أشخاصه قوة تضفى عليها ملامح الامتلاء كأنها منحوتة فى فراغ اللوحة ، صلدة تحس فيها بقوة البدن دون خواء مع عظمة البناء المعمارى ووضوح الكثافة النحتية التى نلمسها عادة فى نماذج النحت المجسم.

وتسخو موضوعات محمود سعيد بالعناصر المستوحاة من الطبيعة البشرية وطبيعة الأرض فقلما نجد فيها فراغ قط ، إلا إذا كان هذا الفراغ ذا وظيفة تقصد لذاتها ، وتحوى هذه العناصر فى تضاعيفها سجلاً من الكفاح البطولى للصياد والعامل والفلاح وبنت البلد ، كما لمس مظاهر الحياة الاجتماعية فى كثير من ألوانها و شخصياتها ، كل ذلك فى لوحات تنضج بالمنطق المحسوب والحس المدرك بقيمة اللمسة التى تشع نضارة وحيوية ونضجاً ، مع إحساس مكتمل بالمرئيات فى تأكيد الكتل وبصر بالبناء المعمارى بأسلوب يتلاقى وفن النحت فى لغته وقيمته الشكلية الخاصة فشخصياته مكتملة ملفوفة بارزة من خلفيتها وتحس الرداء أو الملاءة التى تتدثر بها الفتاه مثلاً أن تحتها جسم له أبعاده وتجسيماته وارتفاعاته وانخفاضاته حتى أصغر الأشياء فجفون الأعين وما فوقها والأعين نفسها مقببة والأنف يبرز إلى الأمام أما الشفاه فلها ابتسامة خفيفة تذكرنا بابتسامة منحوتات المصرى القديم ونجد نفس خاصية التجسيم هذه فى الأرض -فى لوحات مناظره- فالفنان فيها يتبع نفس المنطق فى تجسيد الارتفاعات والانخفاضات دون خواء وإنما فيها قوة البناء وعظمة التجسد.

وما دام الفنان قد اختار صفة التجسيم فانه بالتالى ينزع إلى تجسيم بيئته الصورة بأبعادها الثلاثة لذلك فقد اهتم سعيد بجو الصورة بما نطلق عليها الاتموسفير ، فنحس بالهواء المنعش أو الهواء الرطب النقى الذى يساعد على تلألؤ الأضواء مع نظارة الألوان ويحف المكان فيض كبير من الظلال والأضواء

كأنها السحر فتبرز معالجته عرائس الخيال محملة بطاقة رمزية عميقة و بأشعة فسفورية تلف كائناته فى كمالها اللانهائى فى إيقاع هامس منساب يضفى عليها لحن بما يشعه من انسجام ووئام و توازن و علاقة صوفية لترتفع اللوحة عن الزمان والمكان بما يحملها من المهابة والتأمل وتجريد العناصر من تفصيلاتها العابرة .

وعلى إيقاع هذه الظلال و الأضواء وعلى سحر اللون الشرقى البراق كان ختام الصرح الشامخ عن ٦٧ عاما . . .

ميناء بيرية عند الشفق



[٥]- محمد ناجى (١٨٨٨-١٩٥٦)

ولد ناجى فى الإسكندرية فى ١٧ ينـاير وسـافر إلى فرنسا حيث التحق بجامعة ليون عام ١٩٠٦ وحصل على ليسانس القانون عـام ١٩١٠ ، ولكن هذه الدراسة لم تبعده عن فن التصوير الذى كان يهواه من صغره فسافر إلى فلورنسا فى إيطاليا حتى قضى أربع سنوات درس خلالها فنون عصر النهضة الإيطالية وتعرف على آثارها ، وفى خلال ذلك كان لاستيعاب القيم الفنية العظيمة التى تزخر بها آثار فلورنسا ومتاحفها كان ذلك الباحث المتطلع الساعى إلى نمو ثقافى للوصول إلى الإبداع الرفيع و التأصل الذاتى بالعمق الوجدانى و الجمالى غير أنه أحس بأن ما رآه هناك كان فن ذى أرضية ثقافية تختلف عن أرضية بلاده ذات الخمسة آلاف سنة فن .

فلما عاد إلى مصر اتجه على التو إلى الأقصر ليتعرف على آثارها عندما كانت [طيبة] عاصمة وادى النيل ، كان يريد أن يغوص فى ينابيع القوة الرابضة فى تراثنا المصرى القديم وأن ينهل منه الزاد ليقف أمام ما ادخره من رؤية جمالية وثقافية من سنوات فلورنسا .

و تمر سنوات الحرب العالمية الأولى و هو مستوعب الدرس يهفو إلى الفن الذى يملك لبه - ومع انتهاء الحرب ذهب إلى فرنسا مرة ثانية و هو محمل بثقافة بلاده مع ثقافة فنانى عصر النهضة الذى أخذوا من كأس الحضارة الإغريقية الكثير ، استقر ناجى فى بلدة [جيفرى] و هناك التقى بالمصوران الفرنسيان [ماركيه- وكلود مونيه] وهما من أقطاب المدرسة التأثيرية بل ويعتبر مونيه الزعيم الفعلى لتلك الحركة و الذى مارس تصوير المناظر الطبيعية خارج الاستديو . كان مونيه يحس بالتغييرات السريعة التى تطرأ على المنظر نتيجة سقوط الشمس و تغير الظلال و الأضواء عليه تبعاً لذلك حتى أنه كان يصور المنظر الواحد فى ساعات مختلفة من النهار ، أما ماركيه فكان

يصور الضوء والجو المحيط في المنظر بمساحات واسعة من اللون الصافي غير الممزوج يحيطها بخطوط ثابتة واضحة مع الاهتمام الواضح بتكوين اللوحة ويعتبر ماركيه تابعاً للمدرسة الوحشية ، هذان الأستاذان كان لهما التأثير الأكبر على فن ناجى فيما بعد.

وفى عام ١٩٢٥ عين ناجى فى الخارجية المصرية ومثل مصر فى سفارتى باريس وريودى جانيرو بالبرازيل ، كان الفن فى دمه كما يقولون وكانت المدرسة التأثيرية فى تلك السنوات التى قضاها فى باريس مسيطراً،أما فى عاصمة البرازيل فكان الفن له مذاق خاص يتصل بالناس وبالعمارة فاللوحات الجدارية ذات الأسلوب المفهوم للناس تغطى مساحات واسعة من المبانى ... ويلح عليه نداء الفن فى صراع مع مشاعل الوظيفة الحساسة لينتصر حبه للتصوير ويقدم استقالته عام ١٩٣٠ ليتفرغ لفنه ولم يتعد عمره الاثنين وأربعين عاماً فقط .

ويعود ناجى لمصر... وفى اعماقه دراسات وفلسفات وقيما فنية انصهرت داخل كيانه المحب لهواية ملكت كيانه وكانت تلازمه على الدوام منذ كان دارساً للحقوق وحتى قبل ذلك.وأنتج ناجى لوحات تتسم بالتأثيرية - لقد اهتم بالمنظر الطبيعى بجانب دراساته داخل المرسم .

وفى عام ١٩٣١ أرسلته الحكومة المصرية فى بعثة فنية إلى بلاد الحبشة حيث منابع النيل فبهرته روعة الطبيعة بألوانها الساخنة وجوها المشبع بالنقاء فالحبشه هضبة تعلو عن سطح الأرض لها مذاق خاص فى ألوانها وتربتها وسمرة بشرة ناسها فسجل الكثير من المناظر هناك ورسم امبراطور الحبشة [هيلاسلاسى] ورجال البلاط ورجال الدين وكثير من الشخصيات البارزة - كما سجل الإحتفالات الدينية والحياة الإجتماعية فى تلك البلاد وتتسم تلك اللوحات التى عرض بعضها فى معرض صالون القاهرة عام ١٩٣٢



لوحة من وحى رحلة الحبشة [مرحلة تذكرنا بالمرحلة الوحشية فى الفن]

بألوانها الساخنة التى تعكس جو الحبشة و بلمسات فرشاته العريضة الغنية و المثقلة باللون بما يمكن أن نطلق على اتجاهه فى تلك اللوحات بالميل إلى المدرسة الوحشية ، وفى الواقع أنه بنظرة متأنية لنجد بصيصاً من فن [ماركيه] فى لوحات الحبشة بجانب الإتجاه التأثيرى الذى أتخذ [مونيه] أسلوباً لفنه. لقد لفت نظر فنانى مصر تلك اللوحات حيث كانت حدثاً فنياً له وقعه ، ويبرز ناجى ليكون له ثقل فى الوسط الفنى فيؤسس أتيليه الإسكندرية عام ١٩٣٢ و ليكون أول رئيس له .



منظر يطل على رأس الجزيرة

[لاحظ قوة التكوين]



تفصيل [توزيع المراكب بما

يؤكد الابعاد الثلاثة ، العمق]

وفى عام ١٩٥٣ استطاع أن ينشئ أتيليه القاهرة للأدباء والفنانين الذى يمثل حالياً أكبر تجمع للفنانين اليوم بعد نقابة الفنانين .

وعرض ناجى ٤٥ لوحة من أعماله عام ١٩٣٧ فى لندن حيث اقتنى متحف " تيت جاليرى " لوحته [احتفال دينى فى الحبشة] وفى نفس السنة اشترك فى معرض باريس الدولى بلوحة [دموع ايزيس] ، وهنا يجب أن ننوه إلى تلك السنوات الخالية التى زار فيها الأقصر أول مرة والتى اختزنها كيانه وفى متحفه القائم فى الجيزة نهاية شارع الهرم وأول طريق الإسكندرية ما يؤكد تأثره بالفن المصرى ويثبت انه كان يرجع إلى المراجع المصرية كثيراً ليرتوى منها عبق المنهج .

ففى ذلك المتحف نلمس لوحات هى أقرب للرسم منها إلى التصوير وهى تماثل تلك المرحلة التى سجل فيها [جوجان] أعماله فى تاهيتى من ناحية التعبير وكانت تميل أيضاً إلى الفن المصرى القديم من ناحية التكوين والخط .

وفى نفس المتحف نجد له لوحات تنقيطية ، أنه ذلك المنحى الذى اتجه اليه الفن التأثيرى على يد [سوراه] وأمثاله ، هنا نجد اللون النقى الذى ملك عليه لبه انه يضع اللمسة الصفراء بجوار اللمسة الزرقاء ليتذبذب كل لون على الأخر لتكون الحصيلة لون أخضر يرتعش بين اللونين وتزخر اللوحات بمثل ذلك الأسلوب لتعكس الغنى للرسم بالألوان الحية النقية .

مارس ناجى الرسوم الجدارية الكبيرة فله لوحة مازالت تزين المجلس البلدى لمحافظة الإسكندرية حتى الآن تحمل أسم "مدرسة الإسكندرية" فيها التكوين الملحمى الذى رآه مرة فى البرازيل ، والتكوين الملحمى هو ذلك التكوين الغنى بأشخاصه يحمل فى ثناياه عدة تكوينات تبنى اللوحة ، ليلفها وحدة منسجمه يشملها الرائى لتملك فيه عظمة إبداع الفنان وعمق نظرته .



العودة من الحقل

[لاحظ لمسات الفرشاة العريضة]

شغل الفنان منصب مدير [عميد] المدرسة العليا للفنون الجميلة عام ١٩٣٧ وكان أول مصرى يتولى هذا المنصب ثم انتقل منه ليكون مديراً لمتحف الفن الحديث عام ١٩٣٩ .

وفى نهاية الحرب العالمية الثانية سافر إلى فرنسا وانجلترا و أسبانيا واشترك فى مؤتمر اليونسكو باسم مصر، وفى عام ١٩٤٧ عين مديرا للأكاديمية المصرية بروما وعمل ملحقاً ثقافياً لمصر فى ايطاليا ، وعاد عام ١٩٥٠ سافر ليتقاعد بعد أن بلغ الثمانية و الستين وتفرغ تماماً لفنه .

وفى عام ١٩٥٥ سافر إلى جزيرة قبرص حيث صور قائد ثورتها الأسقف [مكاريوس] وزملائه ، كما سافر إلى الأقصر فى نفس العام ثم تنقل بين القاهرة

والإسكندرية وكانت آخر أعماله وتعتبر أول أعماله أيضاً فى التصوير الجدارى بدأها قبل وفاته بسنين طويلة وهى لوحة جدارية من ناحية حجمها وتكوينها وتوفى يوم ٥ أبريل عام ١٩٥٦



الخبز [التكوين به اتزان ووضع كل عنصر فيه بحساب]

الأستاذ حامد سعيد

هو المربى الكبير وأحد الرعيل الأول ورائد جماعة " الفن والحياة " التى ظهرت فى ١٩٤٦ . له بصمة فى مجال التربية الفنية ويعتبر أحد أعمدة الفكر فى مصر - له مريديه وتلاميذه ... سنتعرض له عند كتابتنا عن جماعته ثم نضعه مع رواد التربية الفنية فى مصر.

إلى هنا قد اخترنا من الفنانين المصريين الأوائل هذه الكوكبة السابق الكتابة عنها- ولاشك أن هناك آخرين و لكننا نكتفى بهم والإنتقال إلى الجيل الثانى - الذى ننتقى منه بعض الفنانين النحاتين والمصورين ليمثلوا الحركة التالية للفن التشكيلى فى مصر.

[١]–سيف وادهم وانلى :–

ولدا بالإسكندرية عامى ١٩٠٦–١٩٠٨ من أسرة عريقة فجدهما للوالد السنجق محمد وانلى وجدهما للوالده محمد عرفان باشا ، وقد بدأت صلتهما بالفن فى سن مبكرة إذ كانت تحيطهما أعمال فنية من لوحات و تماثيل فى القصر الذى ولدا فيه ....

لقد قضى الأخوان وانلى حياتهما متلازمين كشخص واحد حتى توفى أدهم وانلى فى ٢٠ ديسمبر عام ١٩٥٩ وهو فى الحادية و الخمسين من عمره – وظل سيف مخلصا لأخيه حيث قام بعد وفاته بتنظيم اعماله و تنسيقها وافتتاح معهد و متحف باسمه فى الإسكندرية يضم لوحاته ورسومه و يستقبل تلاميذه ، وقد عاونته فى ذلك تلميذته –ثم زوجته فيما بعد–الفنانه [احسان مختار]..

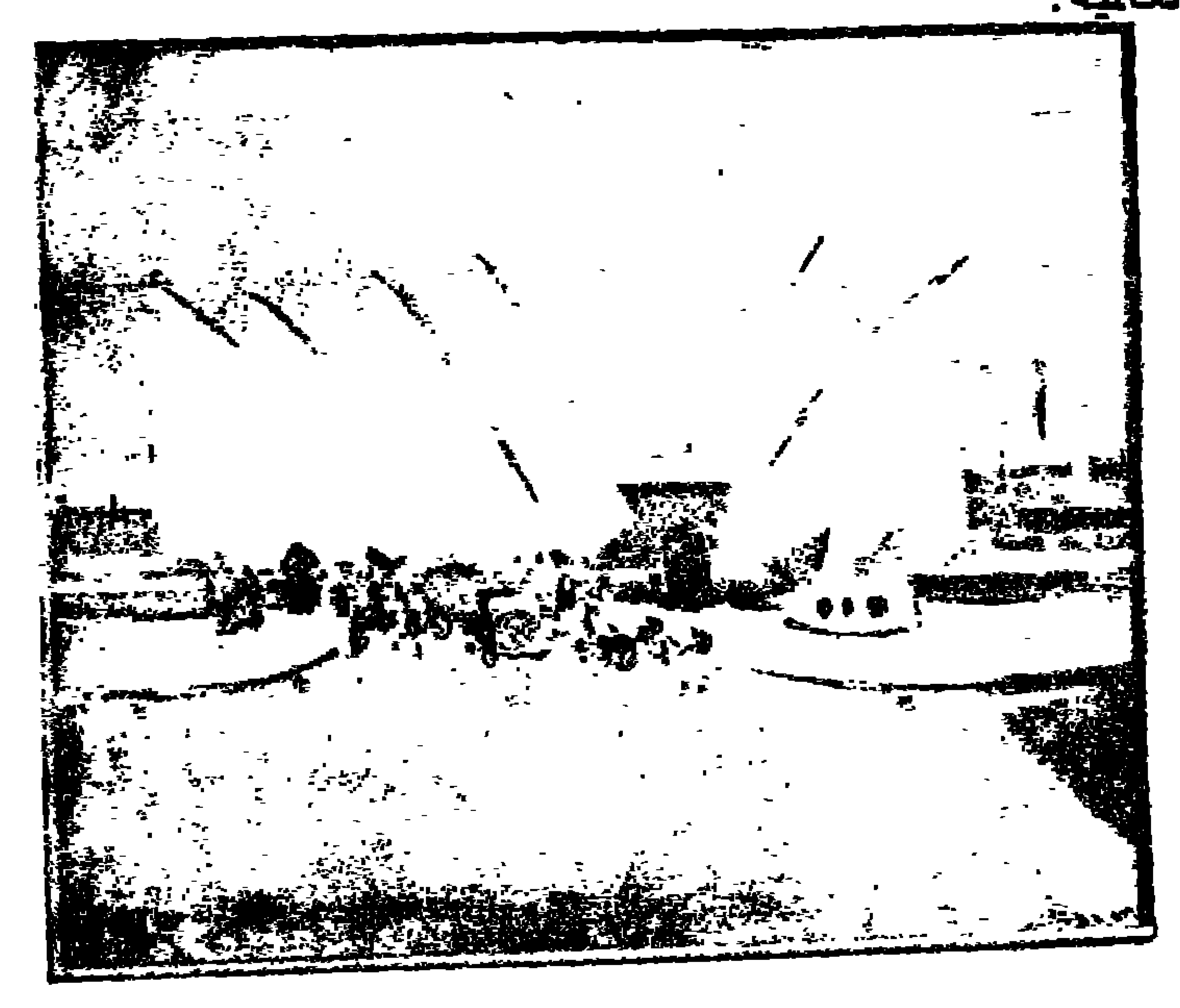
كان سيف مولعاً بالرسم الكاريكاتير وكانت مجلة روزاليوسف تنشر له الكثير من رسومه فيما بعد ، وكان الأخوان منضمين إلى نادى رياضى بالإسكندرية حيث رسم أدهم بعض أبطال الرياضة البدنية العالمين لتزين النادى و قد لفت الأنظار إليه – وكانت مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة تستقبل الطلاب الموهبين و تشجع نهم عشاق الفن غير أن مدينة الإسكندرية التى تغص بالأجانب و الموسرين تسير على نظام المراسم الخاصة [الاستديوهات] حيث يستقبل الفنان تلاميذه مقابل أجر شهرى أو طبقاً للإتفاق ، وكان على الفنانين أدهم وسيف وانلى أن يبحثا عن أستاذ يقبلهما بأجر رمزى ، وقد وصل إلى الإسكندرية عام ١٩٢٨ الفنان الايطالى [أتورينوبيكى] Bicchi ليقيم معرضاً بالنادى الإيطالى بالإسكندرية وفى أكتوبر ١٩٣٠ افتتح مرسم ذلك الفنان وتتلمذ فيه الفنانين سيف وأدهم مدة أربع سنوات متصلة –حيث ظلا يواصلان الرسم الكلاسيكى وقراءة

ما ينشر عما يستجد عن الحركات الفنية فى الخارج ومناقشتها وظلا يعملان بثبات وصمت دراسة كالراهب فى صومعة الفن حتى ظهرا كقنبلة فى الوسط الفنى عام ١٩٤٥ -وأقاما بعد ذلك معارض شخصية لأعمالهما التى بلغت أكثر من خمسة عشر معرضاً - كما اشتركا فى عديد من المعارض العامة والدولية .

ولأدهم مجوعة رسوم عديدة بالقلم والألوان المائية يقف فيها مع أعظم وأشهر رسامى العالم .

كانا يعتمدان فى فنهما على الأحاسيس بدلاً من الإعتماد على الرؤية المباشرة وهكذا بدءا يقلعان عن نقل الطبيعة ورسم الموديلات ، إلى التعبير عما يريانه كل بأسلوبه الخاص .

وقد رسم [أدهم] مع أخيه [سيف] الحياة اليومية فى الإسكندرية وما شاهداه فى ملاهيها من بهلونات السيرك وراقصات الباليه والأوبرتات العالمية .



سيف/أدهم منظر من الإسكندرية



سيف – التحية الأخيرة ، منظر من السيرك [لاحظ بساطة المسطحات]

لقد امتازت خطوط سيف بالرشاقة وبألوانه الحية ، وبقدرته على التعبير
لم تكن مهمة أدهم تسجيل ما يراه وانما هو تلحين هذه المرئيات كما يلحن
الموسيقى الأغنية عبارات وصياغتها من جديد فى قالب فنى –
وفى سبيل ذلك لجأ إلى التحوير فى خطوط هندسية بسيطة -مثل الخطوط
المستقيمة والدوائر والأقواس المنتظمة – وتحوير الأشكال فى فن أدهم ليس
غاية فى ذاته وانما هو واسطة لحبك تكوين اللوحة وربط أجزائها ... والتكوين
عند أدهم يتبع على الدوام النمط الكلاسيكى من حيث موازنة الكتل ،
واستخدام الخطوط المتوازنة أو البناء الهرمى وهنا تلتقى الخطوط الممتدة من
قاع اللوحة إلى قمة بأعلاها ، وأحيانا تتخذ هذه الخطوط الهرمية صورة أشبه
بالمروحة فتبدو اللوحة وكأنها مجموعة من المراوح المفتوحة بدرجات مختلفة

والتى تتقابل خطوطها او تتقاطع ليتألف منها شكل أقرب إلى النسيج المضفور وفى أحيان قليلة يلجأ الفنان إلى التصميم الدائرى .

والتحوير عند ادهم يخدم غرضاً آخر وهو أنه يساعد على خلق الأشكال المتشابهة فيرددها فى أنحاء اللوحة كما يتردد اللحن فى مسرى القطعة الموسيقية .



أدهم - المحكمة الشرعية.

أما أدهم فكان يحب أن يحيط أشكاله بخطوط داكنة وكانت نغمات لوحاته رصينة تميل إلى القتامة مع لون دافئ فى الأشكال .

سافر الأخوان فى فبراير ١٩٥٩ إلى بلاد النوبه ورسما فى ١٤ يوم ما يقرب من ٤٠٠ اسكتش نفذا منها ما يقرب من مائة لوحة زيتية ظهر بعض منها فى كتاب أصدرته وزارة الثقافة و الإرشاد القومى للدعوة لإنقاذ آثار النوبة .

فاز سيف وانلى بالجائزة الأولى فى بينالى الإسكندرية فى التصوير كما قام فى شهر مارس ١٩٦٠ بعمل تصميمات و تنفيذ ديكور أوبرا [بالياتشى] لدار الأوبرا و قد توفى فى ١٥ فبراير ١٩٧٩ فى استكهولم و دفن بالإسكندرية .

[٢]- صلاح طاهر (١٩١٢-) :-

بعد دراسته الثانوية التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩ و فى ذلك الوقت كان الفنانون الأوربيون يوجهون الحركة الفنية فى مصر- كما سبق لنا أن ذكرنا - وكان الفنانون الرواد السابق ذكرهم - الذين تخرجوا عقب تأسسها قد سافروا فى بعثات فى أوربا عام ١٩٢٥ وكانت مدرسة الفنون لا تزال تنتظر عودتهم.

و من هنا كان صلاح أحد أبناء الجيل الثانى الذى حمل مشعل الإبداع بعد جيل الرواد مباشرة . والذين تتلمذوا على أيدى الفنانين الأجانب ثم بعد ذلك استكمل الدراسة على أيدى الأساتذة المصريين عقب عودتهم إلى مصر فى البداية درس على يد المصورين [اينوتشنتى و بريفال] ثم بعد ذلك على يد الرائد أحمد صبرى . و قد عرف كتلميذ متفوق و مخلص لتعاليم استاذه أحمد صبرى . وقد مارس التصوير الزيتى بمهارة واضحة متفوقاً على أقرانه بسبب تفانيه فى حب الفن و موهبته .

تخرج عام ١٩٣٤ واتجه إلى تصوير الريف و المناظر الطبيعة بالإضافة إلى أعماله فى فن البورترية الذى مارسه فى تلمذته للأستاذ أحمد صبرى . لكنه أخذ يطبق فى أعماله اكتشافات المذهب التأثيرى الذى كان يحمل لواءه فى ذلك الوقت الأستاذ يوسف كامل والذى يحفل بالأضواء و يهتم بتكامل الألوان المتقابلة خاصة فى مشاهد الطبيعة الريفية .

عمل مدرساً للرسم بمدرسة المنيا الإبتدائية لمدة عامين حيث أقام معرضه الأول عام ١٩٢٥ ، ثم انتقل للإسكندرية ليعمل فى مدرسة العباسية الثانوية وهناك أقام معرضه الثانى عام ١٩٢٩ . وفى عام ١٩٤١ انتقل إلى القاهرة مدرساً للرسم بمدرسة فاروق الأول الثانوية لمدة عام ثم عين عام ١٩٤٢ مدرساً للتصوير الزيتى فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة . وهذا هو الأسم الأخير للمدرسة التى تخرج منها الفنان صلاح طاهر. وهكذا أتيح له أن يشارك فى الحركة الفنية مشاركة ايجابية فى بؤرة أهم تجمع للفن التشكيلى بمصر فى ذلك التاريخ .

وابتداء من عام ١٩٤٣ تولى مهمة الأستاذ المشرف على مرسم كلية الفنون الجميلة الذى يقبل المتفوقين من الخرجين يرسمون شتاء فى الأقصر وصيفاً فى حى الغورية. وهناك أنتج لوحات كمصور، مستقاه من الآثار والمناظر الريفية من النوبة. وفى فترات الأجازة كان يتجول فى ريف مصر وفى سواحل البحر. كانت وظيفته تتيح له الإنتاج المتمهل والتأمل الطويل واتقان الرسم والتعرف على الجمال. كما كان يقرأ كثيراً فقد كان لاحتكاكه مع الطلبة الخرجين يناقشونقضايا فنية تحتاج إلى اضطلاع وعلى ذلك فكان يبحث فى نشاط متصل. وعرف صلاح طاهر من خلال محاضراته العامة فى الفن والتذوق الجمالى. وفى برامج التليفيزيون بأنه الفنان المثقف العالم بخفايا الفن وقضاياه.

سافر إلى معظم دول أوربا وأقام معارض كثيرة وشارك فى معارض دولية [بينالى فينيسيا الدولى] ثلاث مرات وحصل على جائزة [جوجنهايم] كأفضل المشتركين المصريين فى هذه المسابقة عام ١٩٦٠ كما حصل على جائزة الدولة التشجعية فى التصوير عام ١٩٥٩. ونال جائزة التصوير على الجناح المصرى فى بينالى الإسكندرية لدول حوض البحر الأبيض عام ١٩٦١.

استضافته هيئة اليونسكو فى منحة لمدة ستة أشهر لتبادل الرؤية ووجهات النظر مع قادة الفكر فى الفن و النقاد وكبار المصورين والفنانين العالميين

نشاطاته عديدة و معارضة كثيرة واحتكاكاته الدولية بارزة. ورغم كل هذا النشاط والذيوع فان صلاح طاهر هو أخر من استفاد مادياً من انتاجه الفنى - وأوضح مثال على ذلك هو عمله الحالى فى مؤسسة الأهرام كمشرف فنى فى هذه الجريدة - ففى مبنى هذا الصرح له مجموعة كبيرة من اللوحات.

وقـام بوضع الرسوم التوضيحية لعديد فى الكتب المعروفة لكبار كتـاب مصر كـما ترجم كتاباً فى ظلال الفن بالإشتراك مع [أحمد يونس] وغيرها ..
وقـد كرمتـه الدولة عندمـا أهدتـه جائزة الدولة التقديريـة فـى الفنـون عـام ١٩٧٤ . مع وسام العلوم و الفنون .

فى مرحلته الأكاديمية التى استغرقت من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٥٦ رسم أكثر من ٥٠٠ لوحة و ما يقرب من ٤٠٠ لوحة للوجوه الشخصية [بورتريهات] .

من بينها صور لأقطاب هذا الجيل و رواد الفكر ، يحـاول أن يتجـاوز الشـكل الفوتوغرافى و المظهر الخارجى لهذه البورتريهات محـاولاً التعبيـر عـن الأعمـاق النفسية و الدلالات التى تعبر عنهـا السيرة الشخصية لصاحب الوجه . أما فى رسمه للمنـاظر يميل إلى ابراز الجمـال فيهـا فجميع فلاحاتـه جميـلات فاتنـات وجو منـاظرهم متألقاً نظيفـاً يبرز فيه الألوان المشعة و المضيئة ، فيهـا التوهـج اللونـى . و الشـمس دائمـاً مشـرقة سـاطعة تجعـل للنخيـل و المـروج ظـلالاً



منظر طبيعى [فن تأثيرى]



منظر على النيل
[لاحظ بساطة المنظر الذى يبحث عن التفاؤل]

وانعكاسات جميلة أخاذة . وفى الواقع كان مصورا للريف والناس بصورة متفائلة مبتهجة .

غير أنه لم يكن يحس بالرضا عن نفسه فى تلك المرحلة ومع أن معارضه كانت ناجحة إلا أنه كان يحس بالمرارة لإعتقاده أنه لم يحقق شئ . كان يريد أن يكون له أسلوب شخصى متميز وكان حريصا فى نفس الوقت على ألا يفتعل ذلك الأسلوب الخاص . نعم لقد جرب فناننا عدة أساليب جرب التأثيرية والتكعيبية وغيرها ولكنه لم يتوصل من خلال ذلك إلى التعبير الفنى المستقل المتميز الذى كان ينشده . هذه التجارب مع أنها لم ترضيه لكنها علمته البناء - هندسة اللوحة - تماسك الأشكال - التكوين المحكم وهكذا استفاد الفنان من كل المدارس التى مارسها أو درسها .

ثم كانت الطفرة ابتداء من عام ١٩٥٦ حيث تحول إلى التجريدية وهو فى الرابعة والأربعين من عمره - كان التحول مفاجئاً - وكانت رحلته إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٦ التى استغرقت ثلاثة أشهر فقط كانت نقطة التحول أو الطفرة فى فن صلاح طاهر. لقد استمر فى هذا الطريق التجريدى حيث وجد نفسه فيه حتى أجاده

لكنه بين حين وآخر يطعم لوحاته باشكال مستمدة من الواقع بعد تحويرها وتحريفها واخضاعها لأسلوبه المميز وضربات فرشاته التى أصبحت

علما على أعماله . وأحيانا نجدة يكرر عناصره بأشكال مختلفة فهو عندما يعود إلى رسم تلك العناصر الموجودة فى الطبيعة فأنه لا يعود اليها كما كان يرسمها أولاً وانما على مستوى أرقى وأكثر تطوراً .

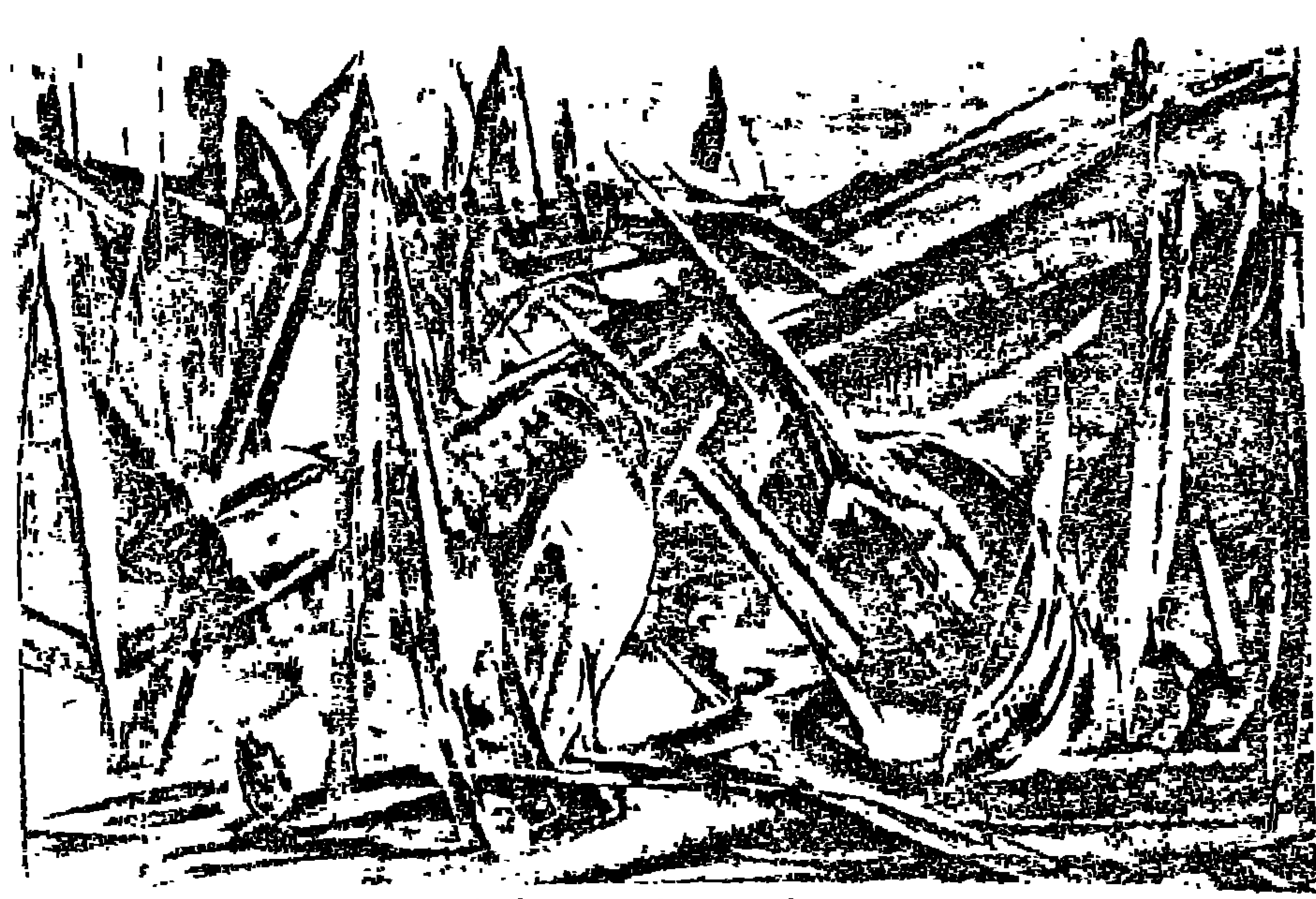


مرحلة فيها بعض التشخيص مع تقنية خاصة بالفنان

وكان عام ١٩٦٠ أضاف صلاح إلى فنه حلاوة تجاربه السابقة فى تحقيق النغم والشاعرية كوسيلة للتعبير عن السعادة والفرح ، ذو القيم اللونية والجمالية مع حبكة التكوين فى الترديد والإيقاع والتناغم . لم يحطم القواعد الجمالية الشكلية وانما التزم بها محققاً الراحة والإمتاع لعين المشاهد .

جرب أنواعاً كثيرة من الخامات : أصباغ - جواش - الوان بلاستيك - اكليريك - زيت - ألوان مائية - جرب لوحاته بالأبيض والأسود والرماديات كما ستخدم الألوان الباردة والساخنة من خلال تفاعل يحقق ديناميكية فى الألوان .... إلخ - بحث عن الإمكانيات الشكلية والمذاق الخاص لكل نوع وذلك ليحقق لمساره الفنى الحيوية - والتطور - والجدة على الدوام .

وفى مرحلته الأخيرة - وصل بتقنية خاصة به ، باستخدام الوان الزيت والاكليريك ليضيف اليها عند الممارسة خامة النشا أو الفلوت أو بودرة التلك أو أى مادة متخنة أو شئ من هذا القبيل واستعمل بدلاً من الفرشاه قطعاً صغيرة من الجلد السميك أو الكاوتشوك يزحف بسنها المليئ باللون على سطح اللوحة ليشكل بها جسماً ملتف بعباءته أو امرأة وقد تدثرت بملاية اللّف لتمنح الأجسام ليونة معبرة ... وهو بهذه التقنية يدهش المتلقى الذى يقف أمام لوحاته يتساءل كيف نفذت وبأى الخامات قد استخدمها الفنان المبدع . وتمتزج تقنياته المبتكرة



مرحلة تجريدية تعبيرية ديناميكية السمة مع تقنية خاصة بالفنان

بتوافقات لونية مع صراع وتكامل بين الخطوط والدرجات اللونية المجردة التى تحقق ايقاعا موسيقيا راقصا طربا ...

[٣]-حسين بيكار :- (١٩١٣-)

درس الفن فى مدرسة الفنون الجملية العليا عام ١٩٢٨ وتتلمذ على يد الفنان الرائد [أحمد صبرى] وهو بذلك يعتبر أحد تلاميذه الذين يحملون فلسفته - كما حمل المصور كامل مصطفى تعاليم أستاذه الرائد يوسف كامل. تخرج عام ١٩٣٣ . عمل بعدها معيداً فمدرساً فأستاذا بالقسم الحر مع أستاذه أحمد صبرى من عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٥٩ ثم تفرغ بعدها للصحافة وكان له باباً أسبوعياً فى جريدة الأخبار وهو باب [فنون وظلال] حتى عام ١٩٩٣ .

كان لأسلوبه فيها نبراساً للنقد التشكيلي الموضوعي يسلط الأضواء فيها على القيم الفنية للعمل الفنى كما كان فى كثير من الأحيان يفسر اتجاهات المدارس الفنية المختلفة يعلم القارئ كيف ينظر إلى العمل الفنى سواء كانت نحتاً أو تصويراً بل و أحياناً يوجه النظر إلى جماليات العمارة. كان سلس العبارة عميق التفكير وتعتبر كتاباته قبلة للفنانين المشتغلين بالفن التشكيلي - وفى كلمة واحدة كان عموده [محترم] بكل المقاييس .

وكان يرسم كذلك أسبوعياً صورة معها بعض أبيات من الشعر من تأليفه يحمل -غالباً -وجهة نظره فى مسألة تهم الرأي العام -ذلك الشعر يشف عن شخصية فيها رقة وحس مرهف يتجاوب مع اللوحة الإيضاحية المصاحبة التى تتميز بخطوط غاية فى البساطة مع غاية فى الأناقة والإيجاز الشكلى للعنصر. ينحو إلى الأسلوب الزخرفى أحياناً . هذا الاتجاه يظهر واضحاً فى رسومه التوضيحية لكتب الأطفال وأغلفتها حيث نجد البساطة فى التعبير والحلاوة فى رسم الخطوط ووضع الألوان فى مساحات واسعة مع ظل خفيف ليعبر عن التجسيم . وفى كل أحوال تلك الرسوم فأنها تتميز بحرفية التكوين وقوة التخطيط . وإلى جانب ذلك الشعر والكتابة والرسم

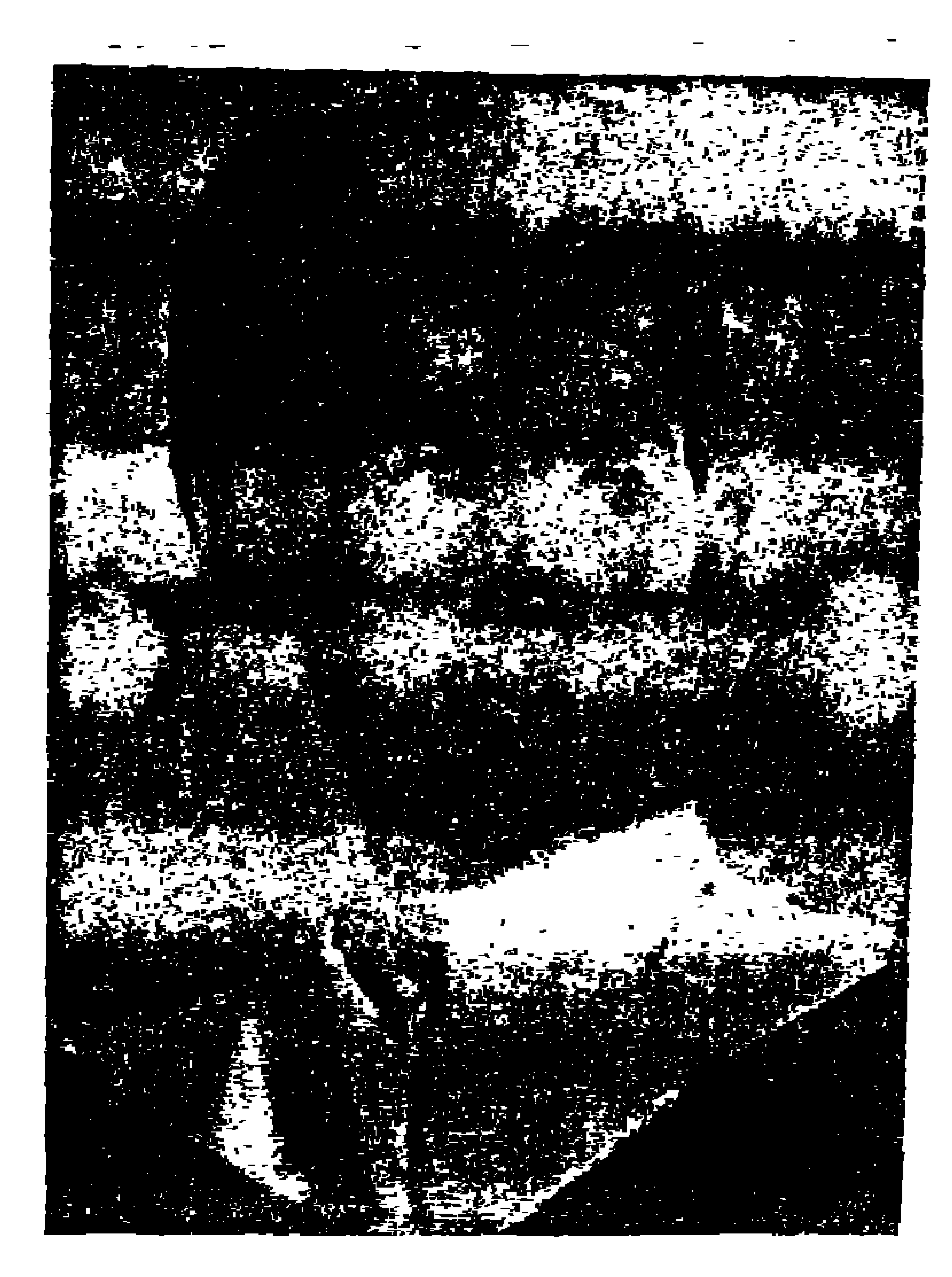
فأنه أيضا يعزف موسيقى على [البزق] وهى آلة لها رنين متميز لها كل إمكانيات العود الذى نعرفه . فيه نفس الأوتار ويستخدم فيه نفس الأصابع لذلك فهو أيضاً عازف على العود ... من كل تلك الممارسات تظهر لنا بوضوح ساطع شخصية أستاذنا الفنان بيكار. أنه غارق فى بحر النغم - نغم يشجى الأذن ونغم يسحر لب المتذوق للكتابة و نغم يمسك بأعين الشاخصين للوحاته .

وكفنان مصور فأن لوحاته تشع جمالاً وأناقة -تطغى عليك إحساساً بالتناغم المثير للتأمل الصامت و الإحساس بالاحترام تجاه العمل لعمق المنهج وحرفية الفنان . لمسات فرشاته على اللوحة كأنها همسة لها رنين محبب . لا يضع خطا إلا بحساب و لا يلمس فرشاته على اللوحة إلا لتكون لها انسجام وتوافق مع غيرها . فخطوطه السيابة شاعرية لينة الاعطاف راقصة لتعبر عن حلاوة الحركة فى أناقة اللفتات . بسيطة فيها إيجاز معجز يلفظ كل ما هو غير ضرورى ليظهر الجوهر فى أبسط مساحة وأروع تعبير. أما الأشكال فهى تبين عناصر موضوعاته يضعها الفنان ويوزعها فى مساحة لوحته فى تكوين محكم يشف عن أستاذيته فأسلوبه لا تخطئه العين رفيعة المستوى لما تحويه من عناصر وقيماً فنية .

وألوانه تجمع بين الواقعية و النضارة يضعها بإتقان وروية ليعبر عن العمق [الأتموسيفيرى] الممتع الذى يسطع فيه الضياء .

أما ظلاله فهو أستاذ فى إخراج لوحاته لتشع منها دراما محببة ترفع تكويناته إلى مستوى قلما يصل إليها الفنانون الآخرون .

أنه أستاذ بكل المعاني تشع لوحاته أناقة ينهل منها الدارس ليتعلم كيف يؤلف صورة أو كيف يضع لوناً .



وجه من المغرب

يشتهر فى الوسط الفنى و المجتمع بأنه أستاذ البورتريه وله باع طويل فى ذلك الفن جعلته من أحسن من أنتج فيه . فهو يغلف بورتريهاته Portraits بجو ملئ بعبق ساحر به بعض الغموض مع حيوية الشخصية المرسومة -يظهر أناقة الشخصية خاصة إذا كانت امرأة إلى جانب أنه يضفي على الوجوه جمالاً فيه رهافة ورقة -يعرف كيف يظهر الشخصية فإذا لمح فيها لمعة الأعين أثبتها لتملك نظر المتأمل ، وأحياناً نجده وقد أهتم بلؤلؤة أو قطعة من الماس فى خاتم . ان رفاهية حسه و عمق نظرته للموضوع المرسوم يدهش المتلقى و يعجب كل ناظر. وهو يعرف كيف يطرد كل ما ليس له داع أن يثبته لذلك كانت الشخصية المرسومة تظهر فى أبهى حلة وأجل صورة .

عمل بـالتدريس فى المغرب بعض الوقـت وحصل على وسـام الاعـتزاز من الحكومـة الخليفيـة بـالمغرب عـام ١٩٤١- رسـم ٨٠ لوحـة تصويـر لفيلـم عام ١٩٨٥ إخراج [جون فينى] كما رسم لوحات لتقطيع معبد[أبى سمبل] ورفعه إلى موضـوع أعلى حتى لا يغرق فى ميـاه السد العـالى . كمـا أهتـم بالاشتراك فـى معـارض الربيع ومعـارض اتحـاد خريجـى الفنـون الجميلـة كما أقام عدة معارض خاصة .



فلاحات من النوبة [لاحظ قوة التكوين وتوازن الكتل وتوزيع الفاتح والداكن مع بساطة الأسطح]

حصل على الجـائزة التقديريـة فـى الفنـون مـع وسـام الاسـتحقاق مـن الدرجة الأولى عام ١٩٨٠ .

[٤]- كامل مصطفى : (١٩١٧-١٩٨٢)

ولد بالإسكندرية والتحق بالفنون الجميلة بالقاهرة و كان لامتيازه فى قسم التصوير أن عين معيداً به بعد التخرج . كان أستاذه يوسف كامل الذى أتخذ من المنهج التأثيرى أسلوباً للتعبير - وقد تشرب الأستاذ كامل مصطفى هذا المنهج فكان خير تلميذ لخير أستاذ - كان يستخدم الفرشاة العريضة المليئة باللون ليرسم بها الأشخاص و الوجوه أو المناظر وقلما كان يستخدم الفرشاة الصغيرة - فنظرته للطبيعة كانت كلية وليست بتفاصيلها - وكانت فرشاته تزحف على سطح اللوحة لتجسم الأشكال ولتثبت الأضواء و الظلال فى نظرة



فى الحمام [لاحظ زحف لسات الفرشاة والتصرف فى أرضية الصورة لايجاد التكوين الجيد]

كلية ليلف أشخاصه فى وحدة فنية يسيطر بها على كل جانب من جوانب اللوحة . كانت ألوانه منسجمة مع بعضها البعض ذلك لأن لسات فرشاته تأخذ من منبع واحد -بمعنى أنه عندما يضع لونا جديداً فأنه يخلط معه لونا

سابقاً له ولو بنسبة بسيطة - ليتحد اللون الجديد مع اللون السابق فى لون مشترك وبذلك يحصل على التوافق اللوني فى لوحته - كان سريع التسجيل غير مسرف فى التفاصيل يضرب بلمساته القليلة على اللوحة فى وثوق وتمكن ليعبر عن العناصر المرسومة فى تلخيص معجز - إذ نجد فى صوره - مثلاً - يعبر عن يد شخص بجرتين أو بلمستين من فرشاته لا أكثر - كان دائماً يذكر لتلاميذه بأن الفنان [دى لازلو] الإيطالي المعروف بأنه رسام الملوك كانت لمساته على اللوحة معدودة وفرشاته عريضة سريعة - ويدمج ألوانه مع بعضها ليحصل على اللون الفنى المبهج . تلك المهارة قد ملك ناصيتها الأستاذ كامل مصطفى - وكان أستاذه فيها الفنان الرائد [يوسف كامل] .

سافر إلى إيطاليا فى بعثه من عام ١٩٤٦ إلى ١٩٥٠ وهناك درس فن البانوه [التصوير الحائطي الذى يميل إلى الزخرفة] على يد الأستاذ [فوتشو فرانس] كما حصل كذلك على دبلوم ترميم اللوحات الفنية الزيتية . وفى هذا الخصوص عرف أستاذنا كامل مصطفى دقائق التقنية وأصبح له خبره متعمقة فى التعرف على الأعمال الفنية وتقدير قيمتها - إذ كان يعتبر من أهم خبراء الكشف من اللوحات الأصلية وعرف أيضاً بقدرته على تقييم إطارات اللوحات ذات القيمة الأثرية .

عندما رجع من بعثته أصبحت ألوانه أكثر نضارة وضياء - اننا نجد فى لوحات تلك الفترة عدم خلط الألوان كالسابق وإنما يضع اللون البرتقالى مثلاً بكامل زهيانه فى اللوحة ليعبر عن ضوء -منير دافئ - وكان يضع فى الأفق نفس ذلك اللون البرتقالى ومع ذلك فان الناظر للوحة يحس بأن ذلك اللون قد ارتد إلى الوراء وأن نفس اللون فى أمامية الصورة قد اتجهت إلى الناظر. كان فى السابق يضع الألوان الباردة فى الخلف لتعبر عن البعد المنظورى لها أما هنا فقد أصبحت لوحاته تضم ألواناً وبذلك أعتبر فناننا بأنه أحد اصطاب الفن

التأثيرى بمصر.

وفى قدرته الفذه على التعبير بهذا الأسلوب كان يسجل العديد من اللوحات التاريخية التى تزخر بالأشخاص والعناصر فى تكوين يمكن أن نعبر عنه بأنه مثل قائد اوركسترا سيمفونى كبير بمعنى أنه كانت لوحاته ملحمية التكوين . يملك فيها توزيع الأضواء ليعطى الدراما المطلوبة لمثل تلك الموضوعات بجانب هيمنته على العناصر المختلفة ليلفها فى وحدة تريح العين ويستقبلها الرائى بالإعجاب وليثبت له براعة الفنان وقدرته الفذه فى تناول تلك الملحميات . أمثال تلك اللوحات نجدها فى المتاحف الوطنية والمتحف البحرى فى الإسكندرية ومتحف مصطفى كامل بالقاهرة ومتحف بن لقمان بالمنصورة .

انتقل إلى الإسكندرية عام ١٩٥٨ ليتولى رئاسة قسم التصوير الزيتى بكلية الفنون الجميلة عقب تأسسها . وسجل مناظر البحر والصيادين كما سجل وجوه الشخصيات .

معركة ذات الصوارى بين العرب والروم [تكوين ملحمى]



ثم تولى منصب عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٦٩ حتى سن التقاعد عام ١٩٧٧ ليعمل أستاذا غير متفرغ بها حتى وفاته عام ١٩٨٢ .

[د] عبد الغنى النبوى الشال :- (١٩١٦ -)

هو أيضاً من الجيل الثانى وهو أحد أقطاب التربية الفنية وله كلمة مسموعة فى ذلك المجال وفى مجال الخزف فهو أحد الخزافين الذين يعتبرون من رواد هذا المجال.

حصل على دبلوم كلية الفنون التطبيقية نظام حديث عام ١٩٣٦م.

ودبلوم كلية الفنون بلندن عام ١٩٤٩ حين سافر فى بعثة حكومية وهناك حصل أيضاً على دبلوم كلية سنترال للفنون عام ١٩٥٠م والتى عودلت عن طريق المجلس الأعلى للجامعات المصرية بدرجة الدكتوراه المصرية التى تمنحها جامعات مصر.

وكان لنشاطه هناك ودأبه على العمل أن حصل أيضاً على شهادة تاريخ الفنون من جامعة لندن عام ١٩٥٠.

من كل ذلك نرى أنفسنا أمام شخصية جادة يؤمن بفضل العلم والثقافة فى تكوين الفنان المتميز.

له أكثر من عشرين مؤلفا ومترجما منها الكتاب الفائز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٦.

شارك سيادته فى العديد من البحوث فى المؤتمرات الداخلية والخارجية المرتبطة بالفن والتربية الفنية إلى جانب الفنون الشعبية التى له فيها عدة مؤلفات. هذا وقد أشرف وناقش سيادته العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه بجامعة حلوان.

فهو بكل المقاييس يعتبر خبرة. تخرج على يديه خزافين معروفين فى الوسط الفنى. يؤمن بالتراث ويهضم الفن المصرى القديم والقبطى والإسلامى والشعبى - ويعتبر مرجعاً فى مفهوم هذه الفنون والفكر المعاصر لكل منها - خاصة فى مجال الخزف إذ أنه من القلائل الذين

يعرفـون دقـائق تقنياتهـا وتكويـن تلـك التقنيـات فى كـل فـن منهـا . فهـو موسوعة فى هذا المجال – ولذلك فإنه فى تعليمه نجده يرفض ولا يسمح لطلبته أن تستخدم الألوان الخزفية الجاهزة فى السوق لتلوين إنتاجهم – وإنمـا يشـجع طلبتـه علـى البحـث والتقصـى – وعلـى إجـراء التجـارب والبحـوث العلميـة وإسـتغلال خامـات البيئـة كمـا اسـتخدمها الخـزاف والنحات المصور المصرى القديم .

ربى طلبته على محاولة إخراج والحصول على اللون فى الخزف الإسلامى بواسطة التجارب التى تتضمن النجاح والخطأ – تجده يعلم تماما الحلول المختلفة لكل التجارب التى يقوم بها طلابه غير أنه لا يمنحها إلا بعد أن يشعر بأن الطالب يستحق بعد مجهوده – فيقويه وليعطيه السبل التى يعمل بها إلى النتائج المرجوة – لذلك نجد طلابه الذين كانوا ثم أصبحوا أساتذة ... وأساتذة مساعدين فى كلية التربية الفنية مثلاً – ينحون هذا النحو. فهم يرفضون الروشتة الجاهزة وإنما بالعلم والتجريب والبحث والاستقصاء والرجوع للمراجع لتعليم طلابهم – فالأستاذ الكبير الشال قد أرسى القواعد ووضع السبل لتربية جيل يؤمن بأن الفن ليس تجارة وإنما الفن عمق ومعرفة وإطلاع وجهد وعرق .

ولا ننسى فى هذا المقام أن ننوه إلى أن الأستاذ الشال هو الذى نشر الخزف فى مناهج التعليم العام فى مختلف مستوياته إذ لم يكن موجوداً فى المناهج ، وذلك منذ بداية عام ١٩٥٠ ذلك لأنه يؤمن بقول جون ديوى أن " التعليم إنما يكون بواسطة " العمل " . فالخزف ملئ بالعمل وبالتجارب اللانهائية لذلك فالخزف يربى النشء إذ هو ملئ بمبادئ التربية . وفى الواقع أن الخزف كما يصرح الدكتور الشال هو أكثر الفنون تجريدية كرأى هربرت ريد وإنه إذا أردت أن تدرس الحضارات فعليك أن

تدرس " الوعاء والإناء " لأنهما بداية الحياة وهكذا نجد أستاذنا يمجد المادة عن إقتناع وإدراك بخطورة دورها فى التربية وفى الفن .

لعلمه وخبراته وثقافته الواسعة نجده عضواً فى لجنة فهرسة محتويات متحف الفن الحديث ، وعضواً فى لجنة وضع المصطلحات الفنية من اللغة الإنجليزية إلى العربية وذلك فى وزارة الثقافة - وهو عضو فى لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة - وكان عضواً فى لجان التفرغ بنفس الوزارة - وكان عضواً فى لجان تقييم المرقين لوظيفة أستاذ فى جامعة حلوان .

رشحته جامعة حلوان أستاذا محاضراً فى أكاديمية الفنون برومانيا وبلغاريا تبعاً للاتفاقيات الثقافية عام ٧٣ ، ١٩٧٤ - كذلك رشحته الجامعة لحضور مؤتمر اليونسكو الدولى فى بغداد العراق فى أوائل السبعينات - كذلك رشحته الجامعة لإلقاء بحث فى مؤتمر الفنانين العرب بالإسكندرية عام ١٩٧٥ - كما ساهم فى محاضرات وندوات ومقالات فى وسائل الإعلام المختلفة فى الثقافة والفن والتربية .

إنتاجه متفرد نحس أمام أعماله برصانة المفهوم وعمق المحتوى حتى ولو كان طبقاً خزفياً لا أكثر - عمل جاد ليس للعرض المبتذل التى يقولون عنها بالعامية (فنتزيّة) .

اختيرت أعماله الخزفية لتعرض فى معرض مصر بالصين فى الخمسينيات - فهى بلد الخزف من آلاف آلاف السنين - وليس كل من يمثل مصر فيها إلا كل خزاف يملء الفم .

عرضت أعماله فى معرض فاينزا الدولى بإيطاليا كما اختيرت أعماله للعرض فى معرض ٥٠٠٠ خمسة آلاف من الخزف المصرى المعاصر ليطوف دول أوروبا فى الستينات - عرض مع مجموعة أصدقاء الفن

والحياة فى المركز الثقافى المصرى بباريس ١٩٧٨ وفى جراند باليد بباريس عام ١٩٧٩ - إشترك بأعماله فى ترينالى وبينالي الخزف الدولى . كما اشترك بأعماله فى المعرض العام للفنون التشكيلية كل دورة .

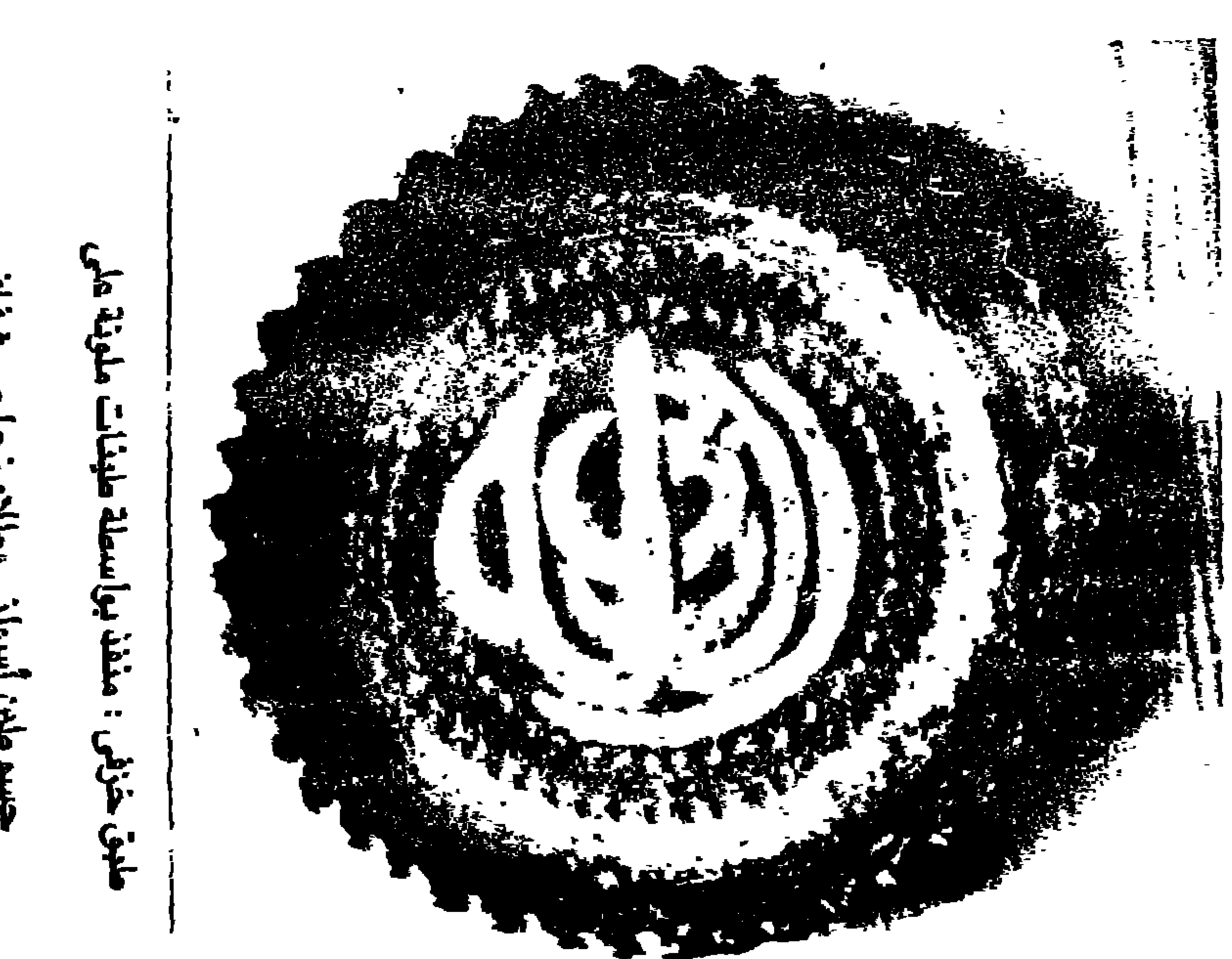
له أكثر من خمسة عشر عملا بمتحف الفن الحديث مقتنيات . وفى وزارة التربية والتعليم وبعض محافظات مصر.



ثلاث أشكال خزفية

في الصورة المعروضة هنا نجد ثلاث أعمال - الوسطى منها هو نتيجة تأمل لنبات في الطبيعة - انه انبثاق ثمرة أو بذرة من غلافها - والطبيعة بالنسبة للأستاذ الشال هى الملهمة وهى المعلم الأول - أما العمل الثانى الكبير على يمين الصورة فهى تبدو كما لو كانت تمثل طائرا له عينان ومنقار

تحور الشكل فيها ليبدوا عملا فنيا خزفيا نحتيا فيه عفوية التشكل ومذاق بدائى يذكرنا بالفن الإفريقي - والشكل الثالث هو أيضاً مثل الباقين تمثالاً خزفياً - .. يبدو كما لو كان يمثل امرأة ملتفة بوشاح وتحمل طفلاً تضمه على صدرها - ولتكن ما تكون فتوزيع الكتل بها فيها إتزان وتخطيط - كل فورم محسوب إتجاهه - لو أن هذا الشكل كان منفرداً فى صورة - وحده - لتوسمت فيه الصرحية ولبدا لنا فى صورة أخرى غير ما هو بجانب التمثالين الآخرين .



طبق خزفي : منفذ بواسطة طبقات ملونة على جسم طيني أسواني وطلاء زجاجي شفاف

كان أستاذاً ، فرئيس قسم فعميد كلية التربية الفنية جامعة حلوان ثم أصبح الآن أستاذاً متفرغاً ورصيدا كبيرا بنفس الكلية .

حصل سيادته على وسام جمهورية مصر العربية عام ١٩٧٧ .

[٦]- جمال السجينى (١٩١٧- ١٩٧٧) .

ولد فى ٧ ينـاير عـام ١٩١٧ فـى أحـد الأحيـاء الشـعبية وسـط مبانيهـا المعمارية العتيقة حيث الروائح العبقة تعلن عن البشر ، وبضائعٌ مستوردة مـن الشرق البعيد وفيها يتناهى إلى سمعه أصوات الباعة الجـائلين ورنين الصاجـات النحاسية فى يد بـائع العرقسوس ، وتنغيمـات النـداءات والاسـتعارات التـى تجعل من الفسيخ شربات والخيار أفضل من اللوبيا ، التين لايماثله عنب ، وغير ذلك من مناخ يعلم الآذان كيف تصيغ السمع ويعلم العينين الرؤية والتأمل وفى النهاية يحرض اليدين على الخلق والابداع . تلك كانت طفولة فناننا الكبير الذى فتح عينيه على ابداعات الفنـان الشعبى فى الموالد من تماثيل من سكر واوراق ملونة زخارف وتجسيمات ذات إيقاع فلكلورى له تطريب الموسيقى الشرقية .

ويخرج الفتى فى رحلة إلى الريف مع أترابه من التلاميذ ... كـان فى السنة الثالثة الإبتدائية ، ويتشبث بركوب حصان فى غفلة من مشرف الرحلة فيجمح به ويسقط [جمـال] فتنكسر ذراعه اليمنى - الكسر فى عظمة العضد . وفـى المستشفى وضعوا جبيرة حول الذراع ولكن دون إعادة العظم المكسور إلى مكانه الصحيح . فتلتئم فى وضع خاطىء ، ويعيش السجينى حياته يعانى ألم هذه الذراع ، ومع ذلك شيد بها روائعه من تمـاثيل ولوحـات .. كـان يحقن ذراعه مرتين كل عام بدواء مهمته تنشيط حركة المفصل فكـان يستلزم ذلك تخديره تخديراً تاماً ....

والتحق بـالفنون الجميلـة عـام ١٩٣٣ بعـد ان أجتـاز اختبـارات القبـول بتفوق وبذلك أصبح أسم جمـال السجينى من أبرز الأسماء المصرية فى مجـال النحت على مدى ثلاثين عاماً .. فناناً مناضلاً طموحاً مجدداً باستمرار محباً للقراءة ليضيف إلى معرفته العلمية ما أختزنته ذاكرته من أشكال أيام طفولته وصباه وما تشبع منها من إيقاع والوان .

ظهر نبوغه مبكراً ففى عام ١٩٣٧ فاز بجائزة مختار للنحت وهو لم يزل طالباً يدرس الفن - وعندما تخرج ١٩٣٨ حصل على دبلوم فن النحت بدرجة امتياز. كانت دراسته على يد الفنان الفرنسى [كلوزيل] وهو من اتباع الفنان [رودان] والذى يعتبر رومانسياً إذ اهتم بالتعبير عن العواطف المتأججة. والمواقف الحالمة فى فن النحت ، بالاضافة إلى لمسة تأثيرية فى طريقة الصياغة تجعل ملامح التماثيل تبرز بغير تحديد وكأنها لم يتم نحتها أو كأنها تعرضت لعوامل التعرية بعد ان كانت مكتملة الدقة.

هكذا بدأ السجينى مراحله الفنية بالاتجاه الرومانتيكى ، بينما وصف البعض هذه المرحلة بأنها واقعية اجتماعية - الذى كان يتعلق بالموضوعات التى تناولها فقط أما الأسلوب فكان رومانتيكياً - وهو أسلوب كان الفنان يعتقد بأنه أصلح تعبير عن مشاكل الناس - تأثره كان من المثال الفرنسى [رودان] من حيث مأساة التعبير فى تشنجاته التشكيلية ترديداً عجيباً للنغمة الحزينة التى كان الفنان نفسه يعيش دارمية التعبير.

كان سفره عقب تخرجه لإستكمال دراسته لفرنسا - غير أن ظروف الحرب العالمية الثانية قطعت بعثته واضطر للانتقال إلى ايطاليا - ومرة ثانية قطعت بعثته عندما دخلت ايطاليا الحرب. وعاد إلى القاهرة متضرعاً إلى الله أن تضع الحرب اوزارها ويعم السلام ليستكمل فرصته التى أخفق فى تحقيقها من قبل.

ويبدأ مشاركته فى المعارض العامة ابتداء من عام ١٩٤٢ بتماثيله الرومانتيكية الاتجاه وتعتبر أعوام تلك الحرب بمثابة الفترة التى دخل فيها الفن الحديث مصر، اذ قد بدأ الأسلوب الحديث ظهوره فى فنون الرسم والشعر من خلال جماعات تكونت مثل جماعة الفن والحرية - الفن المعاصر - الفن المصرى الحديث وغيرها. ويلاحظ ان كل هذه الجماعات كانت تضم رسامين وادباء ولاتضم أى مثال ... فقام جمال مع مجموعة من

زملائه الرسامين والنحاتين الشبان بتكوين جماعات " صوت الفنان " .

وهكذا بدأ ميلاد العلامة الثانية فى تاريخ النحت المصرى الحديث بعد [محمود مختار] الذى وضع العلامة الأولى - ذلك لأن أتباع محمود مختار ومقلديه ظلوا طوال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٤ حتى إنشاء جماعة [صوت الفنان] لايناقشون المقاييس الجمالية التى أتبعها مختار أو تلك التى تعلموها من الفن الأوربى . حتى جاء السجينى واعلن الثورة من خلال جماعته على تلك الأتجاهات .

اذ بدأ يتبع اسلوباً جديداً - الأسلوب الرمزى فى صياغة تماثيله هذا الأسلوب يزدهر خلال فترة الكبت وتقييد الحريات كأداة لمقاومة هذه الظروف . والفنان الرمزى يكثف الفكرة المعنوية ويركزها فى رموز قليلة تعبر عنها . فيعبر عن الفجر بالديك الذى يصبح فى نفس الوقت يرمز إلى الثورة المنتظرة - وعندما يصور الفلاح او العامل يبالغ فى حجم قدميه وكفيه للتعبير عن استخدامهما فى الانتاج ولتمجيد العمل اليدوى فى نفس الوقت . وهكذا التزم السجينى بالتعبير عن نفس الخط الذى كان - يعبر عن المشاكل الاجتماعية والظروف السياسية فى معظم اعماله طوال تلك المرحلة .

وكان الفنان الرائد [يوسف كامل] أستاذ الرسامين التأثيريين المصريين جميعاً هو صاحب الفضل فى اقتراح التحاق جمال السجينى بالفنون الجميلة - وقد ظل الفنان الشاب وفياً لاستاذه ... وقد تزوج فناننا ابنة أستاذنا يوسف كامل [هدى] .. كافحت معه وادخرا كل قرش بل كل مليم لكى يحقق جمال ما بدأه قبل الحرب وعانده القدر فلم يستكمله . وما ان انتهت الحرب حتى

سافرا إلى باريس ليتم دراسته على نفقتهما الخاصة - ولم ينضم إلى البعثة التعليمية المصرية فى روما إلا عام ١٩٤٧ فحصل على دبلوم النحت ودبلوم فنون الميداليا وسك النقود عام ١٩٥٠ .

عمل بعد عودته عام ١٩٥١ مدرساً لفن النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وتدرج فى مراتب التدريس حتى وصل إلى وظيفة استاذ بها .

ويتطور أسلوب الفنان فى النحت متأثراً بأعمال المثال البريطانى [هنرى مور] الذى ذاع اسمه بعد الحرب العالمية الثانية واستفاد السجينى من طريقته فى تبسيط الملابس والسطوح ، بينما التفت إلى النحت المصرى القديم يستلهم منه حلوله الموفقة فى اقامة تماثيل ذات كتلة متماسكة واسطح عريضة صريحة .

واكتملت أدوات التعبير عند السجينى بعد ثورة ١٩٥٢ وأصبح اسمه ملء الأسماع متزعماً حملة الهجوم على الفن المحافظ وأصحاب الأساليب الاكاديمية والطبيعية والتسجيلية فى الفن . وتميزت هذه الفترة بغزارة الانتاج اتجه فيه إلى الأسلوب التعبيرى يعرض فيه قضايا المجتمع

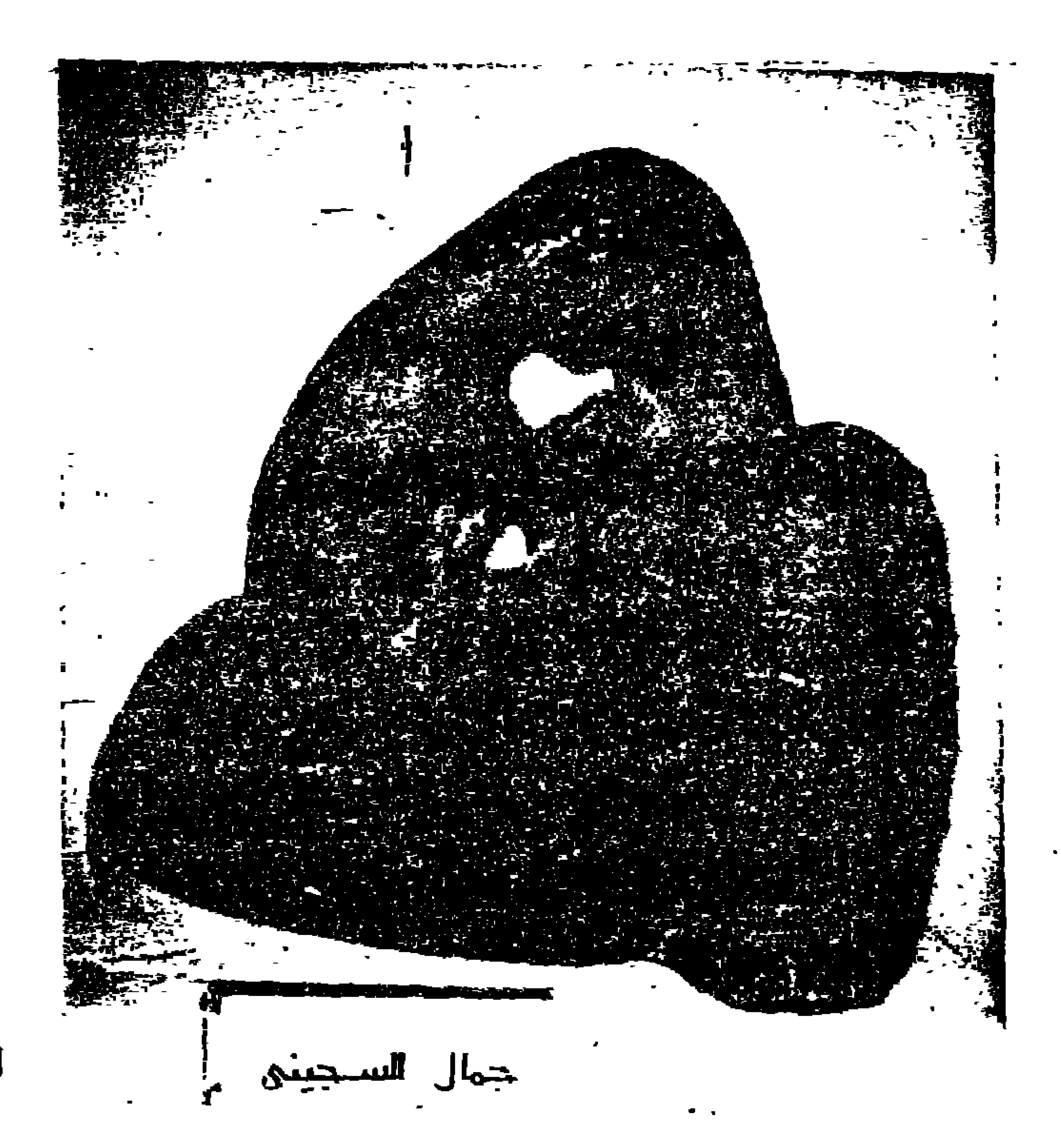


شجرة المصير



انقاذ السلام





جمال السجينى أمومة

وقد تنوعت الخامات التى عالجها من نحت مجسم بطريقة البناء . إلى تماثيل خزفية إلى لوحات النحت البارز ثم تشكيل المعادن عن طريق لحام الأوكسجين إلى تصميم الميداليات بالإضافة إلى لوحات النحاس المطروق الرائعة الجمال والمتقنة الصياغة ... مع كم كبير من اللوحات الزيتية التى عالج فى معظمها موضوعين رئيسين : المراكب الشراعية ، وعروسة المولد .. والنحت المجسم بطريقة البناء أضاف السجينى ذلك المنحى فى أواخر الخمسينات - حيث أتجه إلى العمارة الريفية والاسلامية يستلهمها فى تماثيل ذات طابع بنائى ... ويقول الفنان : " انه شعر بأغتراب يسيطر على وجوده نتيجة حركة البناء الواسعة فى القاهرة واشغال الأراضى الخلاء بعمارات خانقة لاقرابة بين

بعضها البعض ولاقرابة بينها وبيننا " ان الإحساس بانعكاس تلك البيئة فى اخلاقيات الناس هددت بتحطيم انسانيتهم ... هذا هو الدافع الذى جعل السجينى يلتمس العمارة الحضارية ليلتقط عناصر المستوى الرفيع فى البناء. حيث الفنان المعمارى يعرف رسالة العمارة من حيث اتصال علاقتها بالانسان والحياة ... وأصبحت تماثيله على ذلك، أقل اهتماماً بالموضوعات الاجتماعية بينما زاد اهتمامه بالعناصر التشكيلية الخالصة، انتج فى تلك المرحلة تماثيل تشبه النماذج المصغرة للمشروعات المعمارية .. فيها القباب والأسطح والمآذن والأبراج وغيرها من العناصر التى تستخدم فى العمارة الريفية والاسلامية.

وانعكس هذا الاتجاه على تماثيله الموضوعية فانصرف عن قاعدة الكتلة المتماسكة فى النحت كما فى الفن المصرى القديم واتجه إلى تجويف كتلة التمثال ليتخللها الضوء والهواء والفراغ إنها تمثاله عن [الأمومة] فى مطار القاهرة الدولى وتمثال [سيد درويش].

وفى تخصص فن الميداليات برع وتفوق فى إحياء فن النحاس المطروق الذى بلغ ذروته فى الفن الاسلامى. وهو فن اقتصر على اعمال الحرفيين فى حى خان الخليلى. لقد حول السجينى رقائق النحاس إلى خامة للتعبير التشكيلى مستخدماً أسلوب الطرق ليخرج لوحات مشغولة [كالدانتيللا]. لقد عبر من خلال هذه الخامة عن موضوعات تتصل بالرمزية كما انطبعت بمميزات الفن الاسلامى من حيث كراهية الفراغ والميل إلى الزخرفة كذا استخدام الحروف العربية فى التكوين.

كما برع السجينى فى فن الميدالية ونفذ الكثير منها : عيد الأم - السد العالى - جائزة السينما - افتتاح مطار القاهرة الدولى - بينالى الأسكندرية ١٢ - المهرجان الأسيوى الأفريقى ... وغيرها.

هذا إلى جانب التماثيل الشخصية فهو يتمتع بقدرة فائقة على التركيز

على الفكرة التى يعبر عنها إلى جانب ابراز الشخصية مكتملة الملامح . وتميزت هذه الوجوه باحساس معمارى بنائى وبساطة لايستطيع تقديمها إلا فنان متمكن . وفى عام ٧٠ اقام التمثال النصفى للزعيم الراحل جمال عبد الناصر. نفذه بخامة البرونز بايطاليا من عدة نسخ تنتشر فى السفارات المصرية بالخارج وفى عام ١٩٧٥ أقام تمثالاً صرحياً يعبر عن العبور اقيم فى مدخل مدينة بنى سويف . كما وضع تصميم تمثال نصر أكتوبر نفذ نموذجه المصغر ليقام بدلاً من تمثال ديلسبس بارتفاع ٢٥م .

شارك فى معارض دولية ومحلية ومايزيد على عشر معارض خاصة كان آخرها عام ١٩٦٩ - حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النحت عام ١٩٩٦- كما نال وسام العلوم والفنون ، كما حصل على وسام الشرف من الحكومة الإيطالية بدرجة فارس - كما فاز عام ١٩٦٤ بالجائزة الأولى فى مسابقة تصميم لوحات النحت الغائر على قاعدة نصب شهداء بورسعيد يبلغ امتداد هذا النحت على واجهته الأربعة ٢٠٠ متر طولا لم تنفذ حتى الآن .

عين السجينى عام ١٩٦٥ عضواً بلجنة الفنون التشكيلية فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

بعد تقاعده لبلوغ السن القانونية سافر فى أول أكتوبر عام ١٩٧٧ إلى أسبانيا على نفقة هيئة الاستعلامات حيث أقام معرضه الشامل الحادى عشر فى مركز دراسات البحر الأبيض ليقضى هناك ثلاثة أشهر هو وزوجته لكنه توفى فى ٢٢ نوفمبر هناك وعاد جثمانه إلى القاهرة حيث شيعته الحركة الفنية فى مصر إلى مثواه الأخير.

[٧]– محمود كمال عبيد :(١٩١٨ –) :–

ولد فى ١٠ ديسمبر عام ١٩١٨ – فى قرية القرشية / غربية – تخرج من الفنون التطبيقية عام ١٩٣٩ ثم معهد التربية العالى للمعلمين قسم الرسم عام ١٩٤١ – عمل مدرساً بالتعليم العام بعد تخرجه مباشرة ثم عين مدرساً مساعداً بمعهد التربية للمعلمين عام ١٩٤٧ – و هو المعهد الذى تخرج منه وتدرج فى وظائفه حتى درجة أستاذ النحت و الخزف ثم أستاذابكلية التربية الفنية جامعة حلوان حتى عام ١٩٧٤ حيث سافر بعدها إلى السعودية لانشاء قسم التربية الفنية بكلية التربية جامعة الملك سعود ، وعاد إلى مصر عام ١٩٨١ – ثم أوفد بعد ذلك من قبل المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم لتطوير مناهج التربية الفنية بدولة البحرين . و فى عام ١٩٨٨ شارك فى انشاء كليات التربية النوعية و عمل بها كأستاذ و رئيس شعبة التربية الفنية بنوعية العباسية و أستاذاللنحت بنوعية الدقى ثم استاذاغير متفرغ للنحت و الخزف بكلية التربية الفنية جامعة حلوان .

من هذه المقدمة يتضح لنا أن الفنان محمود كمال عبيد هو مرب أول الأمر استاذاً معلماً تخرج على يديه اجيال من الفنانين – بجانب أنه نحات – وخزاف و لقد حصل سيادته على جوائز عديدة فى المسابقات التى كانت تقام تحت أسم [جماعة أصدقاء مختار] اذ حصل على جائزتها الأولى مرتين و على جائزتها الثالثة مرة عندما اشترك بانتاجه [الباعة المتجولون] أول مرة .

و الأستاذ الفنان يعتبر فعلاً فى انتاجه النحتى من أصدقاء مختار – فالدارس و المحلل لأعمال مختار نجد فى أعمال عبيد بعض السمات التى استمدت من نفس المنهل الأول الذى أخذ منه مختار – و هو النحت المصرى القديم . ان جوهر ذلك النحت هو عنصر الديمومة – فالمصرى القديم كان يؤمن بالعالم الآخر و يؤمن بامكان الخلود بعد الموت – لذلك كانت أعماله النحتية

تعكس هذا المعنى - فالثبات و المعمارية والصرحية والتكتل واختيار الخامة التى تناسب المكان - كل ذلك كان يؤكد مضمون الديمومة ونحن اذا انتقلنا إلى أعمال الفنان كمال عبيد النحتية نحس بتلك الصفة : فالثبات قائم - واذا كان هناك حركة ما فالتوازن يمنحها المعمارية ، واذا أخذت صوراً فوتوغرافية لأعماله لوجدت من رؤيتها ما يوحى بكبر حجمها فهى توحى بالصرحية وتفاجأ عند رؤية الأصل بأنها أقل حجماً من ذلك الإيحاء الذى تمنحه الصور. كذلك قلما نجد فراغات فى أعماله - فالتكتل واضح والعمق فى تشكيل الأسطح وحساسية البروزات والإنخفاضات ما يجعل العين تجول فى ذلك الحوار الفنى بين تلك الإرتفاعات والإنخفاضات . نشاهد ذلك بوضوح تام فى قطعته [أرنب] ومع ان فراء الأرنب يخفى تحته جسد له عظام و له معماريته فان الفنان يجد صعوبة فى اخراج تلك القيمة البنائية الكامنة تحت الفراء . لذلك كانت تلك القطعة ... قد وصل بها الفنان إلى مفهومه العالى لفن النحت كقيمة تشكيلية لا يستهان بها .

كذلك تمثال [الحمامة] ... انها تذكرنا على التو بتمثال [حورس] القابع أمام صالة الأعمدة [بمعبد ادفو] . حقاً أن صقر حورس فيه قوة العين وشراستها أما حمامة الأستاذ كمال عبيد فالعينين فيها نوعا من السلام - إلا أن خطوط الصقر وتجواله لتبين الجناحين والذيل وتحل مشكل إخراج القدمين من الجسم حلاً تشكيلياً مريحا لنجد صدى لكل ذلك فى خطوط الحمامة - كما نجد ذلك أيضاً فى تمثال [طائر أبو مركوب] من مقتنيات متحف الفن الحديث . ولعل الوقفة أو [البوز] الذى يجمع بين تلك التماثيل الثلاثة هى اتجاه رؤسها إلى الأمام - ذلك منحى نجده فى الفن المصرى القديم - فالأرنب الرابض أفقياً على قاعدة مستطيلة يتجه إلى الأمام كذلك الحمامة وأبو مركوب ، مما يؤيد خاصية الثبات والمعمارية اللتين نوهنا عنهما من قبل

و اللافت للنظر عند اختيار الفنان لموضوعاته تفضيله للحيوان و الطيور - فنجد رأس عجل و رأس قط [طين محروق ملون ببطانات طين ملونه] كما نجد فى متحف البلدية بالإسكندرية بقرة ووليدها أو نجد [زغلولة] من الخشب - هى امتداد لاختياره موضوعات الطيور... و يقول الأستاذ كمال عبيد فى ذلك أن اختياره لمثل تلك الموضوعات أنها غير مطروقة فالكل يذهب إلى الجسم البشرى . و هو يؤكد أن الطائر أو الحيوان يستطيع أن يمنح الرائى نفس القيم التعبيرية التى يمنحها الجسم البشرى . و فى الواقع أن الموضوع تكئه لتقديم القيم التشكيلية التى يمكن أن تكون فى لا واقع مجرد ، ناهيك فى أعمال طيور و حيوانات



أ . د حمدى خميس



أ . د مصطفى الرزاز
[لاحظ قوة التعبير عن الشخصية وإبراز ملامحها]

ذلك ينقلنا إلى أعماله الأخرى لموضوعات رمزية تجسد أكثر من عنصر واحد كما سبق أن أوضحناه . فللفنان تماثيل بها تكوينات من عدة عناصر : النيل من وحى الفن المصرى القديم - النيل يجمع بين ذراعيه مصر و السودان - تمثال رمزى للحرية وآخر للجمهورية - والتحطيب - وايزيس تبحث عن أوزريس ..... أما فى تماثيله التى تبين الجسم البشرى : زوجة شيخ القرية - بنت الحقل [طين محروق] - شيخ القرية ....

كل تلك التماثيل تجمعها نفس القيم التشكيلية التى نجدها فى تمثال واحد من طيوره أو حيواناته - فشيخ القرية صرحى - خطوطه محسوبة لتؤكد التكوين فى الأسطح و تقسيمها إلى جماليات تشكيلية .

فالقيم الأصيلة تظل باقية ... ثابتة ... لها ديمومة ...

والنحات كمال عبيد استاذ فى البورترية . فله باع طويل فى ذلك ، له عملين فى متحف الفن الحديث احداهما رأس كبير للأستاذ الدكتور مصطفى الأناؤوطى والآخر للأستاذ الدكتور حمدى خميس - رحمهما الله - . وله عدة تماثيل رؤوس لبعض مشاهير الشخصيات : دكتور طه حسين [فى وزارة التربية والتعليم] - استاذ اسماعيل القبانى [فى رابطة خريجى كليات ومعاهد التربية] - الشيخ سلامة حجازى [فى دار الأوبرا] - فضيلة الأستاذ أحمد حسن الباقورى [شخصى] دكتور عبد الرازق صدقى [شخصى] - تمثال نصفى لعلى باشا مبارك [فى مدرسة على مبارك] . وغيرها كثير تزيد على المائة .

وفيها يجسد الشخصية ويبلوها فى استاذية قلما نجدها فى مثيلاتها عند الآخرين ... فالروح واضحة قبل الملامح مع تبسيط فى الأسطح والإيجاز فى الفورم ... والديمومة التى نوهت عنها فى سطور سابقة .

أما أعماله فى الرسوم البارزة [الريليف] ففى كلية التربية الفنية عملين أحدهما لاستاذنا [يوسف العفيفى] والآخر للأستاذ الكبير [سعد الخادم] -رحمهما الله - وفن الريليف له فى بلادنا آلاف السنين فالمصرى القديم قد استطاع فى بروز عن سطح الأرضية قد تتجاوز ثلاثة ملليمترات فى النادر استطاع أن يجسم عضلات الحيوان وأجساد الانسان ... فى شكل معجز -وفى مقبرة [رعموزا] فى الضفة الغربية أحد مقابر الأشراف [ناهيك عن مقابر الملوك والملكات] ما يكتم أنفاس المشاهد من الدهشة ...

ان بصمة النحات كمال عبيد فى منحوتاته تؤكد استاذيته فى مجال النحت - وقد تمنح الرائى الواعى دروساً فى كيفية اقامة تمثال فرد أو أفراد - طائر - رأس حيوان ... إلخ . وكيفية اضفاء الحلول التشكيلية الناجحة عليها

كذا تضمين العمل الفنى بكل القيم الجمالية التى منحتها لنا تماثيل مصر القديمة - و منحتها لنا تماثيل مختار، و منحتها لنا بعض التماثيل المعاصرة ...

نفس القدرة قد نجدها فى رسومه البارزة وان كان مقلاً فيها إلى حد ما .

له نشاط علمى معروف خاصة فى ابحاثه فى الخزف . منشور بعضها فى كتاب [الفن المصرى المعاصر] كتابة الأستاذ [حامد سعيد] مدير ادارة البحوث و التفرغ : تطوير الاناء الخزفى من التراث الفرعونى [لوزارة الثقافة عام ١٩٦٤] و تطوير الاناء الخزفى من التراث الإسلامى [لوزارة الثقافة أيضاً عام ١٩٦٤] ... و كخزاف له تجارب عديدة يمنحها لطلابه بسخاء . و قد قام بتصميم و تنفيذ أفران لحريق الخزف بالوقود الجاف و السائل و الكهرباء مما شجع العديد من الأفراد و المدارس على ممارسة فن الخزف . و قد تكونت حركة خزفية نشطة شارك فيها الكثيرين من الفنانين التشكيليين من بينهم من حققوا نجاحاً على المستوى الدولى .

و فى الواقع نجد فى شخصية الأستاذ الفنان محمود كمال عبيد ذلك المربى الذى يمنح طلابه خبرته الشخصية و انكار للذات فى تكوين العديد من الشخصيات المتميزة التى تقود الحركة الفنية المعاصرة بابداعاتها و ثقافتها ، و من بين تلك الشخصيات : [د . محمد طه حسين - د . صبرى عبد الغنى - د . محسن الخضراوى - د . حسين الجبالى - د . سامى رافع - د . عبد الرحمن النشار - د . فؤاد حسنى - د . نوال حافظ - د . زينب السجينى - د . مصطفى الرزاز - د . فرغلى عبد الحفيظ -] و من النقاد : [أ . مختار العطار] و من الخزافين : [محيى الدين حسين - د . ليلى السنديونى - د . عائشة درويش - د . أمينة عبيد - د . جمال حنفى - د . جمال عبود] .

إلى هنا وأنتهت كتابتنا عن بعض الفنانين المصريين من الجيل الأول والجيل الثاني - اخترتهم من بين كثيرين يزخر بهم فنانو الجيلين . والأختيار تم لبيان اتجاه المدارس المختلفة للجيلين ، اخترت من كل مدرسة فناناً أو أثنين لاظهر المناحى المختلفة التى ظهرت فى مصر فى أوقات تطورها .

أما الجيل الحديث المعاصر والذى ظهر بدءاً من الحرب العالمية الثانية فقد كان لشباب الفنانين دوراً هاماً فى تقديم انماط ذلك الفن التشكيلى المعاصر ففى المناخ الثقافى والسياسى الذى يحوى العديد من القضايا الفكرية اتضح فى جماعات ظهرت تحمل أسماء فنانين مثل : جماعة " الفن والحرية " اعضاءها يضم [جورج حنين وكان التلمسانى ورمسيس يونان وفؤاد كامل] . كان ذلك عام ١٩٣٩ حين خرج هؤلاء من دور الفن السلبى إلى التعبير عن الحرية. وسط الأحداث التى يموج بها العالم وكانت قضية التمرد والثورة التى تكمن فى نفوس اعضائها أكبر بكثير من الفن والثقافة امتدت من الفن إلى الأخلاق ومن الفلسفة إلى السياسة ومن التصدى للاكاديمية إلى التصدى للدكتاتورية .

وظهرت جماعة " صوت الفنان " حيث ظهر معرضهم الأول عام ١٩٤٥ وكانت تضم ٧٥ فناناً كما سبق أن ذكرنا عن هذه الجماعة فى حياة مثالنا الكبير [جمال السجينى] .

كما ظهرت عام ١٩٤٦ جماعة " الفن المعاصر " باشراف الأستاذ [حسين يوسف أمين] كان من أعضائها : [سمير رافع وعبد الهادى الجزار وابراهيم مسعود وحامد ندا وماهر رائف] لتؤكد هذه الجماعة على الأصالة المصرية المعاصرة للحركات الفنية العالمية ممزوجة بالروح المصرية من خلال البعد الاجتماعى والنفسى والحضارى والتعبير عن الحياة المصرية الحقيقية . فعكسوا مفاهيمها الأجتماعية وافكارها العقائدية وقدمت تفسيراً ميتافيزيقياً

للحياة عن الأحياء الشعبية وتوضح ذلك أعمال [عبد الهادى الجزار وماهر رائف وكمال يوسف] .

وفى عام ١٩٤٦ ايضاً كان أول معرض لجماعة تحت أسم جماعة " الفن الحديث " يضم [حامد عويس] الذى تبنى أهداف ثورة ١٩٥٢ ادفعته إلى التعبير عنها يمجد انجازاتها ... - كانت تلك الجماعة تضم [نبيه عثمان] كما اشترك معها فناننا [جمال السجينى] - كذا ضمت [عز الدين حمودة ويوسف سيده] الذى اهتم بتشكيلات الخط العربى وامكاناته فى ابداع لوحات تصويرية تحمل قيماً ديناميكية مع ألوان صريحة - ثم كانت أيضاً [جاذبية سرى] بلوحاتها التى تعبر عن تكدس المبانى فى أسلوب مبتكر - كما نجد الفنانة [زينب عبد الحميد] ذات التكوين المتميز بخطوطها الدقيقة الداكنة الذى تكون شبكة تضم شوارع ومبان ومناظر أستوحتها من المدن التى زارتها فى الخارج ومن مصر.

وتقريباً فى نفس الزمن ١٩٤٦ كانت هناك جماعة [الفن والحياة] التى رفضت الفن الغربى الحديث والتأثر به لأنه فن مأزوم . رائد هذه الجماعة هو الأستاذ المربى الكبير [حامد سعيد] الحائز على الجائزة التقديرية من الدولة - انه نادى بقيم الفن المصرى القديم مع رؤية عميقة لفلسفة العصر وفلسفة الشكل من خلال القيم الفنية ، وتأمل النظام الطبيعى له . وقد وافقت وزارة المعارف على تهيئة الفرصة لأثنى عشر مدرساً للدراسة فى اتجاه توثيق الصلة بينهم وبين التراث الفنى . وكانت تضم الجماعة فنانين منهم عبدالحميد حمدى / محمد حنفي عبد المجيد / أحمد حافظ فهمى / كمال عبيد / أنور عبدالمولى / خميس شحاته / محمود محمد عفيفى / حامد عطية حميدة / أحمد حافظ رشدان / جيد جرجس / محمد فتحى البكرى / صوفى حبيب جورجى . وقد خرج عدد من الجماعة لظروف عملهم أو لخلافهم مع حامد

سعيد الذى واصل الدعوة لأفكاره من خلال مركز الفن والحياة وقسم البحوث الفنية الذى كان يمثل شكلا من أشكال التفرغ للإنتاج الفنى وبنفس مرتباتهم الوظيفية .

وبقيام ثورة ١٩٥٢ تغيرت خريطة الطبقات الاجتماعية فى مصر، وتقلص نفوذ الأغنياء ، كما اختفت الأسرة المالكة - وكان هذا القطاع من المجتمع هو الذى كان يرعى الفن خلال النصف الأول من القرن العشرين .

ومن الناحية الأخرى كانت الفئة الجديدة التى تولت السلطة ذات ثقافة عسكرية لا تدخل الفنون الجميلة في اهتماماتها . فلم ترصد ميزانية لاقتناء الأعمال الفنية خلال عامى ٥٤ و ١٩٥٥ . هذا إلى جانب عامل كان أكثر تأثيرا على مسار الحركة الفنية هو إلغاء الأحزاب وصدور قانون يتيح للسلطات إلقاء القبض على أى تجمع يزيد عن خمسة أشخاص باعتباره تجمهرا ، لهذا تفككت الجماعات الفنية دون قرارات عليا بذلك . ولم تبقى سوى جماعة حامد سعيد الوحيدة التى واصلت وجودها دون القيام بنشاط عام مثل المعارض أو الندوات .

ثم صدر قانون الجمعيات التى تشرف عليها وزارة الثقافة وتحصل على إعانة الدولة من وزارة الشئون الاجتماعية وعندما وقع العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ هب الشعب لمواجهة العدوان وأقامت جمعية الفنون الجميلة معرض الكفاح الشعبى بالتعاون مع الشئون العامة للقوات المسلحة . وتوالت المعارض فى محطة السكة الحديد ببورسعيد وفى حديقة الأزبكية وفى مواكب أخرى من ميدان إلى ميدان . وبذلك ظهرت أهمية الفن وخدمته لقضايا المجتمع ...

وبعد أقل من عامين من انتصار بورسعيد بدأ الانحسار فى كل

أوجه الأنشطة الثقافية . فظهرت جماعة التجريديون الذين كانوا يبتعدون عن مناقشة القضايا الراهنة وهم الذين حازوا على الرضاء والتقدير الرسمي إلى جانب تشجيع السلك الدبلوماسى الأجنبي لمثل ذلك الاتجاه باعتبار أنه يمثل البديل الفكرى المعادى لاتجاه الفن للشعب الذى سيطر خلال المدى الثورى عامى ٥٦ و١٩٥٧ ففى منتصف الخمسينات ظهرت تلك الجماعة أقامت معرضها فى الإسكندرية كجماعة مغلقة تضم ثلاثة فنانين هم :- مصطفى عبدالمعطى وسعيد العدوى ومحمود عبدالله اتجهت فى البداية نحو المذهب الذى ينادى بأن " الفن للفن " . ولم يكن هناك فكر واحد يجمعهم سوى التجريب دون أن يكون مرتبطا بقضايا المجتمع . وكانت فكرتهم تتركز على مشاكل اللوحة دون الالتفات إلى القضايا الراهنة وكانوا من أوائل من منحتهم الأجهزة الرسمية منحة التفرغ للعمل الفنى ووصفوا بأنهم من كبار الفنانين حينذاك .

كان قد صدرت القرارات الاشتراكية عام ١٩٦٢ المتعلقة بتأميم الرأسمالية ومؤسساتها الكبيرة فى مصر وتحول الاتجاه نحو إقامة " رأسمالية الدولة " تحت اسم الاشتراكية . وبدأ التعامل مع المعسكر الشرقى وبناء السد العالى ... ثم يأتى بعد ذلك هزيمة ١٩٦٧ ونخرت مرارة الهزيمة فى نفوس الفنانين وعبر عدد منهم عن هذه المأساة فى معرض الفن والمعركة فى أوائل سبتمبر من نفس العام فى قاعة الفنون الجميلة بميدان باب اللوق .

وفى نفس العام تكونت جماعة الفنانين الخمسة - شباب أرادوا أن يكون لهم صوتاً مسموعاً وسط الركود الفنى وأن يحققوا لأنفسهم مكاناً داخل الحركة الفنية فى مصر - كانت جماعة مغلقة (خمسة) تضم :-

رضا زاهر / عبدالحميد الدواخلى / نبيل وهبه / فرغلى عبدالحفيظ ونبيل الحسينى . أقاموا أول معرض عام ١٩٦٣ وآخر معرض وهو الخامس كان بأتيليه القاهرة عام ١٩٦٨ . وعندما تغير المناخ الثقافى بعد هزيمة ٦٧ وعندما بدأ أفراد الجماعة يحققون مكانتهم ويسافرون فى بعثات إلى الخارج ، أن تفككت تلك الجماعة وإنطلق كل عضو منها فى طريق خاص.

كذلك فى الإسكندرية تكونت جماعة تحت اسم " الفن والإنسان " إنطلاقاً من ربط الفن بالإنسان بعد أن ظل الفن مدة طويلة يمجد فى التجريد ويبتعد عن رسم الإنسان . وفى أول معرض لهم كتبوا : " لقد إختار كل منا منهجاً يسير عليه نابعاً من صميم إحساسنا بإنسانيتنا وضرورة وجود الفن الذى يعبر عن الحياة بما فيها من معان إنسانية فياضة حجب عمقها بريق التطور العلمى الذى نتج عنه تخلى كثير من الناس عن إنسانيتهم ".. كما كانت تضم أحمد عزمى / فاروق شحاته وعادل المصرى - تميل أعمالهم نحو الاتجاه التعبيرى - أول معارضها بالقاهرة عام ٦٩ ثم بالإسكندرية . وتفرقت الجماعة بعد حرب عام ١٩٧٣ عندما سافروا فى بعثات إلى الخارج ولم يتجمعوا مرة أخرى .

وفى عام ١٩٨١ تكونت جماعة " المحور " - فنانون ناضجون لهم سماتهم المميزة قاموا ببلورتها على مدى سنين طويلة سابقة - وقد حددوا أهداف جماعتهم فى إنهم يريدون حوارا مفتوحاً بين الفنانين الذين كانوا منغلقين داخل ذواتهم وأنهم يهدفون إلى الإبتكار والقدرة على المغايرة والتجديد والإبداع لفتح آفاق جديدة للحقل الفنى .

وفى عام ١٩٨٢ أقامت الجماعة معرضها الثانى وأعلنت : " أننا نهدف إلى بناء عمل فنى ذى هيئة جماعية موحدة لكنه يتكون من

أساليب فنية تختلف فيما بينها غاية الاختلاف . أنه كيان فنى واحد نسجته مجموعة متباينة الاتجاهات وأنه دعوة للتكاتف فى عالم يسوده التفتت . أنه دعوة للتوحد دون انصهار كامل وفقدان التفرادة " .

كانوا أربعة : " أحمد نوار / فرغلى عبدالحفيظ / عبدالرحمن النشار / مصطفى الرزاز " وهم يعتبرون الأن " ٦٧ " من أهم فنانى مصر ومن أقدرهم على الإبداع والتفرد .

* * *

غير أنه إلى جانب تلك الجماعات ظهرت الاتحادات والروابط الفئوية والتي تغيرت إلى جمعيات أو جماعات . وهى اتحادات تأسست للدفاع عن مصالح نقابية مثل " أساتذة الرسم والأشغال " وخريجى الفنون الجميلة " ... إلخ . هذا إلى جانب جمعيات أسسها عشاق الفنون الجميلة مثل جمعية محبى الفنون الجميلة ومثل جماعة أتيلييه القاهرة وأتيلييه الإسكندرية . ثم ظهرت الحاجة إلى توحيد كلمة الفنانين المصريين فى المحافل الخارجية فتأسست نقابة الفنانين التشكيليين .. وبعد قيامها خفت نشاط الجمعيات والاتحادات والروابط وامتصت النقابة طاقات الفنانين على الصراع الفنى الفئوى والمصلحى .

كان ذلك باختصار أبناء الجماعات والروابط التى ظهرت بدءاً من الحرب العالمية حتى الآن وسنحاول بعد ذلك كله ، أن نسلط الأضواء على بعض أقطاب تلك الجماعات التى نوهنا عنها ، حتى يظهر الكتاب الاتجاهات الفنية المختلفة والتى أكدت وجودها فى حينها ، فى مصر ، وسيتناول - على قدر المستطاع بعضاً من هؤلاء الفنانين فى تدرجهم الزمنى حتى لا يفقد منا الطريق .

غير أنه وجب علينا كذلك أن نكتب عن فنانين أفراداً لم يشاركوا فى أى من تلك الجماعات لكنهم كانت لهم مواقع متميزة لا نستطيع أن نتجاهل مكانتهم فى الحقل الفنى أمثال :- مصطفى رفيق الأرناؤوطى - فؤاد حسنى - أحمد فؤاد سليم - حسن سليمان - عباس شهدى وزوجته - صلاح عبد الكريم - سرية عبد الرازق صدقى - كمال السراج - طه حسين - حمدى عبد الله - ممدوح عمار - رمزى مصطفى - زكريا الزينى ، تحية حليم - صبرى منصور - مرجريت نخلة وغيرهم .

وسيتناول الكتاب بعضاً منهم بعد أن ننتهى من جماعات الفن التى ورد ذكرهم فى صفحات سابقة :-

والأمر يحتاج منا قبل أن نتكلم عنهم أن نسرد مدخلاً أعتقد انه هام حتى نستطيع أن نتفهم تلك الجماعة التى تصف نفسها بالحرية أو المعاصرة أو الحداثة أو الحياة ... إلخ .

وفى واقع الأمر أن المتتبع للحركة الفنية ليجد تحولاً فى الحقل التشكيلى العالمى منذ أوائل القرن العشرين لم يخطر على بال الفنانين القدماء .

لقد كان الفنان الأوروبى منذ عصر النهضة يشعر بعد أن حفظ قواعد المنظور ودرس التشريح ، أنه مثل ملك فى ملكوته ، يحرك الكائنات فى لوحاته كما يشاء ويخضعها لنظمه وأحكامه - وكان بوسان بعد ذلك خير من تمثلت فيه حبكة التكوين وصنع الجمال . وعندما وصل التأثيريون - مع مرور الزمن - أطلقوا صرح الألوان وإحلال الذبذبات الضوئية مكان الخطوط والقسمات وضاعت الكتلة والصلابة تحت سنابك التأثيرية فالتنقيطية فالوحشية بعد ذلك .. إلى أن وصلنا إلى سيزان حيث زعم أنه يسعى إلى تلخيص الطبيعة فى أشكال الكرة والاسطوانة والمخروط

وحينما وصف الفن بأنه ألوان منسقة تبعاً لنظام معين ، لاشك أنه كان يعتقد بحق أن يعيد إلى الفن تلك الهندسة الكلاسيكية التى كانت عند بوسان والتى قوضها التأثيريون . لقد كان سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) أول فنان فى العصر الحديث وقف أمام الطبيعة وجها لوجه - كان مأخوذاً بما يمكن أن نسميه شيئية الأشياء أي بما تتصف به العناصر من كثافة تشعرنا لدى التحقيق فيها أنها أشياء غريبة علينا . ومن هنا كان سعيه الدائب الأشبه بجهاد المتصوفين للنفاذ إلى ماهية الأشياء عن طريق تحليلها وإعادة بنائها حجراً حجرا .

وفتح الباب بعد ذلك على مصراعيه - فالكرة والأسطوانة والمخروط كانت هدفا لتحليل الطبيعة عند بعض الفنانين - ثم أن كانت التكعيبية - البطولية Heroic فالتحليلية فالتركيبية فالكريستالية - كان الفنان المكعبى فى بعض حالاته يهدف إلى تحطيم ما تراه العين تحت ستار تحليلها .

وفى هذا المناخ ، انبثقت الحركة التجريدية التى ضربت بعالم الأحياء والجمادات عرض الحائط وفتحت الأبواب للغة الخطوط والألوان ذاتها - وفى نفس الوقت كانت الذرات قد أخذت هى أيضاً تتفتت فى نظر العلماء لتصبح مجموعة من القوى - وكان أن لبس الفن الزي الهندسي . والذي أصبح فى بعض الأحيان معبودا فى الحقل التشكيلى - وإذ ذاك تربع العقل على عرش الفن ونصب نفسه سلطانا لكنه فى واقع الأمر ما هو إلا مستطيلات ودوائر ومثلثات أى على رعايا من صنع الفنان وعمل يديه ! وينقسم ذلك التجريد بسبب التجديد إلى : فن تجريدى (Abstract Art) - تجريدى تعبيرى Abstract Expressionism -

تجريد شـاعرى Abstraction lyrique – تجريـد ابتكـاري Creation Abstractions .. الخ ..

ومـن هنـا ظهـرت السـريـالية فـالتعبيريـة ليدخل الفـن إلى محـراب الوجدان والقلب وتبرز الإنسانية في لوحات الفنانين مرة أخرى .

غير أن ذلك لم يتم ببساطة ففى واقع الأمر أنه بعد الحرب العالمية الأولى اجتمـع بعـض الشـعراء والمصوريـن والموسـيقيين فـى حـانـة فولتـير بمدينـة زيـورخ عـام ١٩١٦ وأعلنـوا ثورتهـم علـى القيـم والأشـياء بعـد أن شاهدوا كيف أن الحرب قد حالت كل شيء إلى دمار.

وأطلقوا على حركتهم اسم " الدادية " ووجدوا فى الشاعر [أبولونير] حين انتقلت الحركة إلى باريس داعيا ، صاغ لدعوة أخرى هى " السيريالية " التى أصبحـت عملة يتداولهـا الشعراء والكتـاب والفنـانون فـى كل بـلاد العـالم خاصة بعد أن بدأ علم النفس وأخذ عن فرويد نظرياته فى العقـل البـاطن والتـحليل النفسى وتظهـر فى القـاموس كلمـات مثـل الأنـا والأنـا العليا – اللاشعور وما قبل الشعور.. الخ ، ثم أتى [أندريه بريتون] ونشر مانيفستو السيريالية عام ١٩٢٤ حين أشرفت الدادية على نهايتها .. كما وقع على ذلك المانيفستو عـام ١٩٣٨ [دييجورريفيرا] فى المكسيك حـين كانت النازية تفرض بصماتها على الفن فى أوربا ويفر من نيرانها الأحرار ... لقد حطمت تلك الدكتاتورية تماثيل " بارلاخ " ، وأغلقت الباوهـاوس ، وطاردت فلول الفرسان الزرق بـاسم مقاومة الفن المنحرف والفن المنحط وأدانت لوحات كاندينسكى وبول كلى ... لقد كـانت النازية ارهابـا وقيداً على حرية الإبداع أشاعت فى العـالم أشبـاح الحرب وفرضت على الفنـان التزامـاً لا يتفق مـع التقـدم والابتكـار. وفـى هذا الخضـم مـن الأحـداث لا

ننسى أنه قد ظهرت فى مصر خلال الثلاثينيات من هذا القرن العشرين جماعة " الدعاية الفنية " أسسها الأستاذ حبيب جورجى لتكون تجمعاً لفئة من أصحاب الفكر والثقافة من رجال التعليم والمشتغلين بالفنون . وفى ذلك الحين ظهرت طلائع ثورية فى حياتنا الثقافية - كفاح رائد شارك مشاركة عميقة فى الفن والثقافة ، فقد شهدت ثلاثينيات القرن عصر النشرات الثقافية التى تحمل أفكار غير مألوفة وكانت تجمعات الفنانين والأدباء فقد اصبح أمراً مألوفاً سبق أن نوهنا عنهم بعد كتابتنا عن مختار.

كان ذلك ملخصاً لما ماج فيه الفكر والفن حتى وصلنا بعد الحرب العالمية الثانية أى منتصف قرننا العشرين تقريباً ليكون للفن بعد ذلك فى العالم مدارس أخرى . أما فى مصر فقد بدأت تلك الجماعات التى سبق أن ذكرناها .

ولما كان ذلك سيتعرض إلى عشر جماعات بدءاً من جماعة الفن والحرية بدءاً من الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ كما ذكرنا من قبل إلى جماعة المحور التى مازالت بيننا معاصرتنا ، فلاشك أن تلك فترة طويلة مست وتتعلق بفنانين كثيرين بما لايسمح مثل هذا الكتاب ، المفروض ان يكون للطلاب ، أن يتعرض لهم جميعا .

لذا فإنه لزاما علينا أن نختار من كل جماعة احد الفنانين أو أكثر.. والإختيار يتم تبعاً لإستيفاء فهم الجماعة ولبيان إتجاهاتها .. أحببت أن أؤكد ذلك مرة أخرى !

أولاً :جماعة الفن والحرية :-

قامت مع جورج حنين ورمسيس يونان والأخوين أنور وفؤاد كامل وأنجلوبى ريز Riz وكامل التلمسانى . ففى عام ١٩٤٠ أقامت هذه الجماعة معرضها الأول تحت مسمى الصالون الحر معارضا الصالون التقليدى الذى كان يعتبر عارضوه هم قمة فنانى مصر حينذاك . وفى مقدمة هذا المعرض كتبت الجماعة وثيقة تعتبر من وثائق الحركة الفنية المعاصرة ننتقى منها : -

" فى الوقت الذى لا يهتم فيه الناس فى العالم أجمع إلا بأصوات المدافع ، نجد أنه من الواجب علينا أن نعطى لتيار فنى معين فرصة ليعبر عن حريته وحيويته . أن نفوذ الفنان على مادة عمله قد اتسع نطاقها لدرجة أن خرجت هذه المادة الفنية عن دورها السلبى .... نقول لهؤلاء الذين يهاجمون الفن الحر وينهموننا بأننا نقوم بأعمال سلبية - نقول أن الرد القاطع على ذلك بأن إعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة وإعادة الحيوية بقوتها الفنية إلى الأشياء ، كل هذا لا يمكن أن يسمى عملاً سلبياً !! " ثم تهيب الوثيقة بالشباب قائلة : " يا شباب لقد حان الوقت للاتجاه نحو الآفاق الخصبة .. وعندها نسير جميعاً نحو تلك الكنوز الحقيقية التى هى ملكنا " .

الفنان رمسيس يونان :

من أهم جماعة الفن الحرية إنه أحد الطلائع الثورية فى حياتنا الثقافية فهو أحد المكافحين الذين شاركوا مشاركة عميقة فى معارك الفن والثقافة تعليمه فى الثانوى فرنسى ثم التحق بالفنون الجميلة عند بدء إعادة تنظيمها وتحولها إلى مدرسة عليا حكومية - إلا أن رمسيس

كان مشغولاً بتطلعاته الثقافية خارج أسوار المدرسة أكثر من انشغاله بما يجرى داخلها - وبروح التمرد الصامت الذى كان يعتمل فى صدره ترك مدرسة الفنون عام ١٩٣٣ قبل أن يحصل على شهادتها سعياً وراء آفاق كان مشدوداً إليها . غير أن الظروف لم تساعده فعمل مدرساً للرسم عدة سنوات طاف خلالها بين أقاليم مصر وأتصل فى خلال الثلاثينات بجماعة " الدعاية الفنية " التى أسسها الأستاذ المربى حبيب جورجى التى ذكرناها سابقاً . وعن طريقها عرف صفوة المثقفون رمسيس يونان ناقداً ومحدثاً للفن . وصدر له كتاب باسم الجماعة تحت أسم " غاية الرسام العصرى " ، كتب الأستاذ حبيب جورجى فى مقدمته بأنه " عرض موجز ممتع لطائفة من أحدث الآراء وأجرأها فى الفن " لقد عرف المثقفون من خلال كتاب رمسيس " الحوشية والتكعيبية والسريالية وعرفوا فنانين أمثال بيكمان - هنرى مور - اوزانفان - بول ناش - وماكس ارنست " .

وهكذا كان رمسيس داعية للفن الأوروبي الحديث كما سيكون بعد ذلك من دعاة الأدب الفرنسى حين ترجم " كاليجولا " لبييركامى كما ترجم " الجحيم " لرامبو.

وفى عام ١٩٤٠ شارك رمسيس مع زملائه من جماعة الفن والحرية فى معرضهم الأول - وكانت لوحاته عالم غريب زرعت فيها النساء كالأشجار الجوفاء والوجوه كحطام بشرى يطل على أرض الخرائب . ونجد فى لوحة دون كيشوت رأس الحصان ورأس الفارس وكأن بينهما قرابة - فرأس الإنسان الآدمي كرأس الحصان - وفى الخلفية قلعة خربة - كانت الكائنات عنده بعد أحلام دون كيشون السريالية حطاماً من

الأشكال والملامح ينذر بفاجعة - غير أن رمسيس لايضحي في مرحلته السريالية - من أجل الغموض والإبهام - باللغة المعمارية للأشكال كما ضحى كثير من السرياليين بناء العمل الفني - لقد كان فناننا معجب بسيزان الذى أحال الانطباعية إلى فن مقنّن كفن المتاحف - وآمن بوصايا أوزنفان ونهج هنرى مور فى المزاوجة بين عناصر التصميم المجردة والعناصر الإنسانية والنفسية فكان يحترم الشكل ويصبر على معالجة تصميم اللوحة ويهدف إلى حبكة الألوان - وهو يواجه لوحاته بفكره ووجدانه معاً وينضج لوحاته عن أزمة الضمير الحديث فى تعبير مأسوى يجسم دوامة الوجود . وهو فى ذلك يذكرنا بسريالية ماكس ارنست - لا يشغله التفنن والأغراب عن براعة الأداء وعمق الفكر والتعمق فى بواطن الأمور.

ويمر رمسيس فى فترة صمت قضاها بين مصر وباريس ثم مصر أثر حرب السويس ليواجه أزمة الفنان فى المجتمع المعاصر - وتزوج وصار أباً. ومطالب الأسرة تقيد مغامرات عهد الفن والحرية . ويعمل فى منظمة الشعوب الأفريقية الأسيوية مديراً لشئونها الفنية ويحرر فى جريدة الشعب وفى مجلة " المجلة " - إلى أن بدأت الدولة تجربة التفرغ لرعاية الفنانين وتمكينهم من الإبداع بعيداً عن مصاعب المادة ، فكان رمسيس من طليعة المتفرغين عام ١٩٦٠ - ويمر بفترة صمت عن التعبير مرة أخرى - فترة من التفكير والتأمل ليمر بعدها بمرحلته الثانية .

كان فى بحث دائب عن التعبير بشكل يحمل فى ذاته معالم اكتفائه واكتماله - شكل فيه البداية والنهاية يهديه إلى كنة الأشياء - وهنا يقول أن " المجهول لا يزال " !.. لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى

هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها - ولا أن يقنع بالحياة فى إطار زائف من الأشكال المنسقة ، لذلك نراه يعمد فى هذه المرحلة إلى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية - التى كان دائب البحث عنها ... تأمل الشجرة لكنها عالم من حياة لها جذور فى الأرض وفروع فى السماء - وتطلع إلى الجبل لكنه عالم غير محدود .. حتى وجد بغيته فى " الزلطة " ! .

إنه نتاج صخرة جرفتها السيول من عل لتتفتت ويضرب فتاتها بعضه البعض ليستمر التفتت والصدام إلى أن يستقر فى الوادى ، وبحرارة الشمس وبلفحات الهواء المحرقة وبالندى والصقيع ثم الحرارة وطرد الهواء لبقايا التفتت الصخرى لينتهى إلى زلط ... لقد كان ذلك هو هدفه الذى كان يبحث عنه . عنصر قائم بذاته عالم مكثف بنفسه فيه البداية والنهاية .

وفى مجموعة لوحات بالقلم الرصاص لرسوم الزلط قاده فكره إلى عالم مغلق مجرد - بدايته ونهايته كائنة فيه - عالم لا يستجدى حياة - أنه على نقيض فنانين آخرين أمثال برنكوزى وكيريكو قادتهما رحلتهما فى البحث عن جوهر الأشكال إلى " البيضة " فهو شكل مكثف بذاته لكنه يعطى الميلاد والأمل والحياة .

لذلك فعندما صور رمسيس ضمير الأرض عام ١٩٥٧ أبدع عالماً غريباً معتزلا عسير البقاء فيه ، ومن قائل أن لوحاته تعبر عن قصور سحرية أو كواكب فى سبيل تكوين أو سحب متقدة ، ويرى فيها أستاذنا الكبير حامد سعيد أنه حوار بين الماء والصخر . ومهما يكن من أمر فإن عالم رمسيس عالم غامض بعض أعماله تبدو وكأنها صورة حضارة فنيت

يتكشف تحت أنقاضها مادة الوجود وقسماته ...

ويستمر العطاء - لوحات تضم الصخور والطواطم والتجريدات التجريدية - فى تكوينات حركة دائبة ، دوامة دائرية نراها فى عالم روبنز وتينتوريتو ولكنها عنده بلا ملامح ولا أشخاص ، لذلك يعتبره البعض فى مصاف التجريديين ، لكنه غير ذلك لأنه ينأى عن مسطحات اللون الصماء ويستعير من الشرق همهمات لونه وقدرته على صياغة نسيج لوحاته بصبر ينفذ إلى ما وراء الأشكال ليعكس لنا دراما الحياة البائدة من خلال ألوان بنية تلقاها من هضاب الحبشة . وعلى سفوح الجبال ، تنصت فى أعماقها إلى موسيقى خفية .. موسيقى الأشياء .. يفيض بها العمل الفنى الجيد أيا كانت أداته .



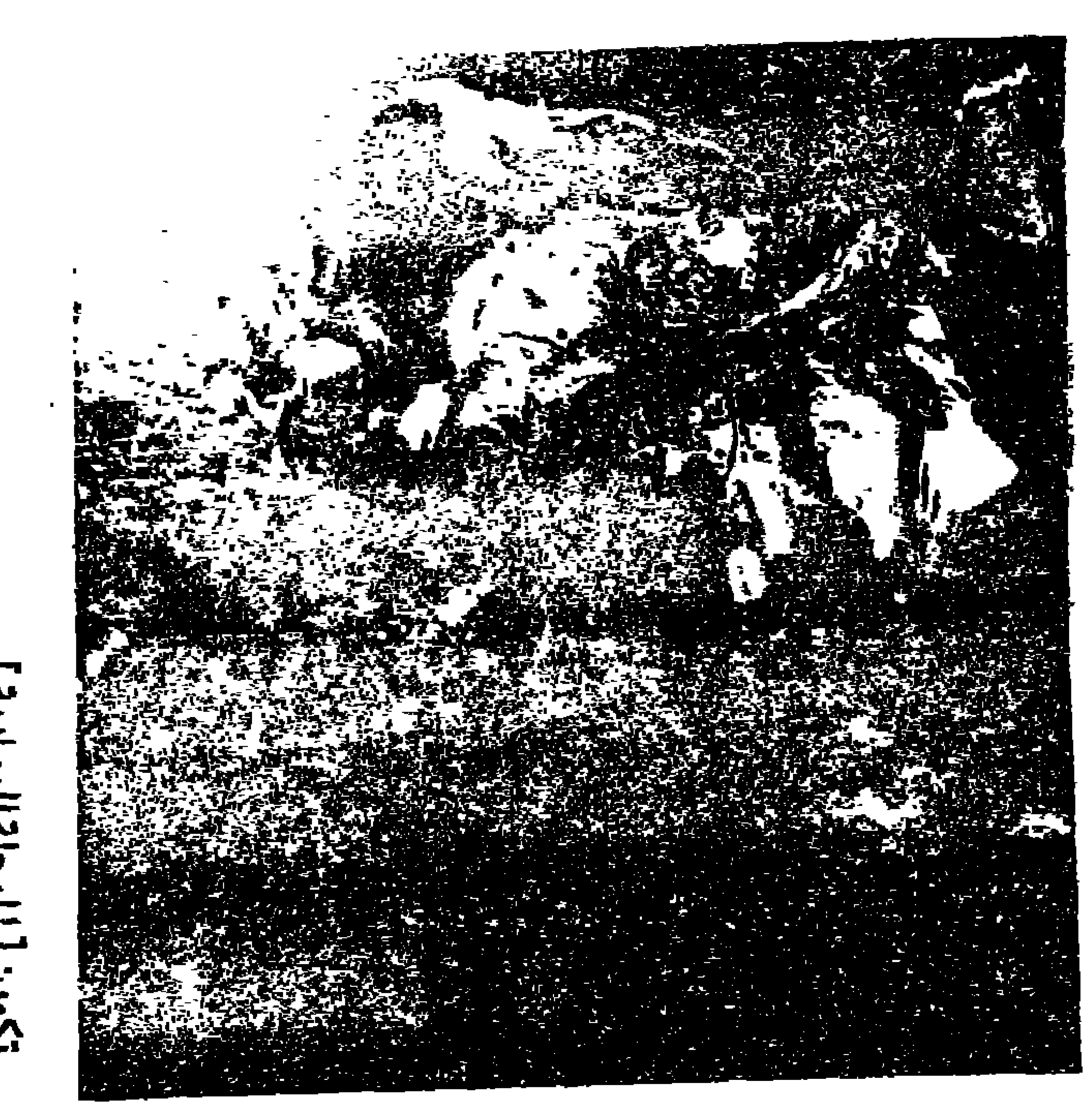
بين تاريخ ميلاده عام ١٩١٣ وتاريخ وفاته ديسمبر ١٩٦٦ تمثل قصة رائد حمل شجاعة الكلمة وحياة اقتحام المجهول فى الفن

فؤاد كامـل :-

وهـو أيضـاً أحد المتمردين على الفن الأكـاديمي والتقليدي وأحد الذين وقعوا على ذلك المنشور الثوري الأول " يحيـا الفن المنحط " والذي نوهنا عنه قبل ذلك - وفي الواقع كان جورج حنين الكاتب هو مفكر ذلك التجمع الذي يضم رمسيس يونـان والتلمسـاني وكمـال الملاخ ، كـان عمر فـؤاد كـامل حينذاك تسعة عشر عامـا لكنـه كـان علـى وعـي وتطلـع إلى الحركات الجديدة في عالم الفن - ثم كان أحد من شكلوا جماعة الفن والحرية في أوائل ينـاير ١٩٣٩ وأقـاموا فـي فبراير ١٩٤٠ معرضهـم الأول . ومـا لبثت أن تفرقت الجماعة إلى مجـالات أخرى . أمـا فؤاد فكان الفن التشكيلي قدر حياته حاملا جوهر التمرد فمارس الحركة السريالية فيها مذاق رومانسي كـان صدى لموجة اضطراب في الفكر وتحطيم للأشكال سادت مع قتامة الحرب . وشارك في معارض جماعة الفن والحرية التي توالت بعد ذلك حتى عام ١٩٤٦ - كمـا شـارك في تحرير مجلة " التطور " التي كـانت تعبر عن فكـر الجماعـة - ثـم شـارك بأعمالـه فـي معـرض السيريالية الدولي بباريس سنة ١٩٤٧ .

وظهر في أعقاب جماعة الفـن والحرية جماعـة أخرى من أفـراد الجماعـة الأولى هـي جماعـة " جـانح الرمـال " التـي أقـامت عـام ١٩٤٧ معرضا تتسم لوحاته بالأعمال الأوتوماتية ، ويرز فؤاد كامل في هذا المجال بفكره وممارسـاته - بكتاباتـه ولوحاتـه . وظـل مصاحبـا بعـد ذلـك لكـل تيارات التجديد في الفن . على أنـه في فترة خمسينيات هذا القرن وفي إبداعه بين الرومانسية والسيريالية وبين التشخيص والتجريد ، أن اختار فؤاد الاتجاه التشخيصي إذ وجد فيها نفسه في ذلك الوقت . غير أنه في

فترة الستينات دخل فؤاد تجربة جديدة ... ففى شهر مارس عام ١٩٦٩ أقام بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق معرضا شاملاً لأعماله (بعد أن مثل مصر فى بينالى فينسيا عام ١٩٦٨) حيث استهل هذا المعرض بلوحة من الفن التبقيعى متعدد الألوان . هى التى ساقته بعدها إلى عالم التجريد . إذ هدته إلى مراحله الثلاث المتبلورة : المرحلة الرمادية والسوداء ، والمرحلة الزرقاء ، ثم المرحلة الحمراء - وقد ظل بحثه يدور فى مجالات



تكوين [المرحلة الرمادية]

التعبيرية التجريدية ، وفن الصدفة والتبقيع (التاشزم) وهى مجالات كانت سائدة فى أوربا فى ذلك الحين . وفى هذه الاتجاهات الفنية قدر من المصادفة التى تسود الفن كما تتبدى فى الحياة ، وجانب من العفوية

، ولكنها عفوية وراءها فكر وعمل وشحنة من جوارح الفنان تنسكب على اللوحة وتودع سطحها أعماق أحلام لا حدود لها ... ففى لوحاته الرمادية التجريدية إيحاء من عالم نباتى يصبغها بحس شرقى . وفى لوحاته الزرقاء عوالم من بحار وينابيع وفضاء غريب هى كون آخر يتفجر بالحيوية وبالأمل ، فيه إشراق وتدفق وصفاء ، وعلى سطوحه ديناميكية عارمة وفى أعماقه هدأت التأمل وعمق الملاحظة - وللمصادفة فى عمله مرادف يصاحبها إرادة السيطرة على أشكال متمردة ، تتخطى حدود النظم وتستعصي على الحساب الهندسى .

أما مرحلته الأخيرة فقد تفجر فيها الأحمر بضراوة ، ولكنه لون أخاذ لا يوحى بالفاجعة قدر ما يعطى النار الكونية دلالتها وصفاءها ، ويمثلها فى جوهرها الأصيل ، هى نار توحى بعراك لا ينطفىء أو هى لهيب شاعر لإيقاعه انجذاب ، وفى شعلته ما يغرى الرائى لها بالاقتراب . وفى تلك المراحل الثلاث برزت شخصية الفنان فؤاد كامل - شخصية فنان متفرد ، ويتأمل الرائى لوحاته ويحتار - كيف أبدع الفنان ذلك النسيج الرائع وكيف غاص فى أعماق الكون وجعلنا نحلق معه فى رحابه . أى تقنية وصل إليها ليخرج لنا ذلك التفجر - وكيف اندغمت تلك الألوان فى دوامة كأنها سديم العالم اللانهائي التى يحتار فيها العين ويدهش لها النفس . هل يستخدم الرمال مع ألوان الأكريليك .. هل يمزج ذلك بالغراء الأبيض - إن الفرشاة لا تستطيع أن تصل إلى تلك النتائج . إذن ماذا كان يستخدم .. لقد كشف لنا فؤاد القناع عن أشياء ما كانت تتبدى لنا لو لم يتخط بنا فى رحلة عشق ومغامرة فى عالم المرئيات الظاهرة ليأخذنا إلى عوالم أخرى .. وهو يقول عن نفسه :-

" إن صورى – مهما كبر أو ضئل حجمها – عشق وعجب ومغامرة أتخطى بها عالم المرئيات وأفضل مادة الفن عن صورته ، لأجل أن أقيم فوقها الشكل المطلق استكشف به عالم المجهول يتراءى لي وأنا أول من أدهش له ، عندما أخلع نقاب الزركشة والوشى وأحطم اليقين الرياضى والبناء الهندسى ، أجد نفسى واجما أمام قدر متربص وكون صامت لكى أقترب من سراديب مطمورة كامنة فى الأغوار البعيدة من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر ، ذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحاتى ، نسيج النفس واشتهاءاتها ، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم " .

ويقول أيضاً : " اننى أتخذ من ذرات السحاب ضروباً من السحر ،



تكوين [الرحلة الصفراء]

تزودني بمنافذ عديدة أقف بها أمام نفسي وجها لوجه ، وأقترب من سماواتي الداخلية أصيخ السمع إلى خلجات الموجودات - إلى الحفر والخرط ، إلى التطعيم والتعشيق أستخرج منها خطوط الحلم الذي لا أبعاد له ، عالم ضئيل هادئ أو عالم صاخب مدمر - من العبث أن أبحث له شئ فني عن معنى ، فالشكل ليس بدلاً للحياة أو الأدب أو الفلسفة أو حتى الشعر!!

بهذا الأسلوب الراقي الذي فاجأنا به فؤاد نكتشف أنه كاتب أديب ، أنه قد عبّر تماماً عن عالمه ، عالم لا تكفي فيه المشاهدة ولا يصح فيه البحث عن معنى أو موضوع محدد ، إنما هو عالم يفضي اليك بسحره وبخائله إذا منحته الحدس والوجدان . إنه عالم قد يقربنا من عوالم جاكسون بولوك وسولاج وغيرهما من رواد التعبيرية التجريدية إذ أن له نفس الخط الفلسفي ، لكنه - يختلف - في تقنيته الفذة وفي إبداعاته التي يستبقي فيها ذاتيته وشخصيته .

لقد استطاع فؤاد كامل أن يمثل اتجاهه في الفن المصري المعاصر أروع تمثيل في معارضه في الشرق والغرب .

لقد أشترك في معارض البينالي الدولية ، في فينسيا ، وسان باولو ، وفي بينالي البحر المتوسط بالإسكندرية حيث نال جائزة التصوير الأولى ، كما مثل في تريننالي بنيودلهي ، وفي معرض دمشق الدولي عام ١٩٦٠ . وفي معرضه المتجول في الولايات المتحدة الأمريكية بين عام ١٩٦٧ ، ١٩٧٠ .

ومن قبل توالت معارضه في أتيلييه القاهرة ، وفي معهد جوته وفي المركز الثقافي المصري بباريس - وبعض من لوحاته نجدها في متحف الفن الحديث بالقاهرة .

هذا إلى جانب انه كان حريصاً على نشر أفكاره فى الصحف والمجلات المصرية . وكتاباته تدل على اتحاد الفكر والقلب وتنم عن ثقافة عميقة . كذا نلمح ذلك الأسلوب الشيق الذى يحمل فلسفته فى نشرات معارضه التى تحفل بنصوص ذات دلالة تغوص بحثاً عن الجواهر النادرة من شعر الخيام وأدب يونسكو، وكتابات توفيق الحكيم وقصائد الشعراء الثوريين . ثم رحل عنا فؤاد كامل إلى رحاب الله وقد ترك لنا تراثاً من كتاباته وإبداعاته الفنية الكثيرة .

إلى هنا ونكتفي بتمثيل جماعة الفن والحرية والتى تعتبر بدء جيل التمرد والثورة على الحركة الأكاديمية والتقليدية فى مصر - وقبل أن نبدأ فى تناول الجماعة التالية جماعة صوت الفنان التى أسسها المثال الكبير جمال السجينى . نجد لزاماً علينا أن نشير إلى دور التربية الفنية فى مصر وأساتذة معهد التربية الفنية الذين أوفدوا فى بعثات للخارج خاصة انجلترا ثم أمريكا - والذين حملوا عند عودتكم الفكر الحديث فى مفهوم الفن . وفى الواقع يؤمن بعض مؤرخى الفن فى مصر بأن معهد التربية الفنية بأساتذتها وخريجيها هم من أهم الجماعات التى كانت لهم بصمة قوية فى فهم وتذوق الفن الحديث ، وفى إنتاج أعمال فنية تحمل سمة المعاصرة . ومازال هذا المعهد الذى أصبح كلية تابع لجامعة حلوان بدأ من عام ١٩٧٤ يخرج الفنان المثقف الواعى والمنتج المبدع لأعمال فنية تتسم بالحداثة ، هذا إلى جانب تفهمه الجوانب التربوية والنفسية مما يساعد على تقبل واستيعاب فنون الأطفال والناشئين ويؤهلهم بجدارة لتدريس مادة التربية الفنية فى المدارس والمعاهد الفنية . ومن هؤلاء : -

الأستاذ حامد سعيد :-

هو أحد الأعمده الأساسيين فى الرعيل الأول لفنانى مصر الذين كانت لهم اليد الطويلة للتربية الفنية فى هذا الوطن .

كان طالباً بمدرسة المعلمين العليا : ومن المعروف أنه فى يناير ١٩١٨م أعلن ناظر المدرسة الإنجليزى حينذاك عن تأسيس جمعية الرسم للتخصص فى تدريس هذه المادة بعد التخرج فإنضم إليها مع آخرين مثل الأستاذ حبيب جورجى الذى سيأتى الكتابة عنه لاحقاً ، وذلك لشغفه بالرسم منذ كان تلميذاً فى الابتدائى . عمل سيادته بعد التخرج بمدرسة حلوان الثانوية مدرساً للرسم وهى تقع فى بيئة منعزلة عن ضوضاء المدينة تتميز حديقتها الغنية بالنباتات . حث تلاميذه على إرتيادها وتأمل ما بها ليستشعروا الثراء فى منطق الخلق الطبيعى من أوراق شجر وأزهار وأشجار وعكف على إيضاح ملامح القانون الطبيعى الذى يكمن وراء هيئات الأشجار المختلفة التى تنمو كل واحدة منها وفق نظام مميز هذا بالإضافة إلى توجيه نظر التلاميذ إل ذلك التشابه بين الشكل العام للشجرة والشكل العام لورقها مشيراً بذلك إلى تلك التشكيلات المماثلة فى بناء الأشجار وشرح أشكالها بما يسمى بعلم الشكل . ذلك لإيمانه بأننا نعيش داخل جسم الطبيعة كما أننا أجنة داخل هذا الجسم نتغذى منه ، وسوف نولد فيما بعد من جديد تلك السياحة هى سياحة تأمل الشكل ، ولتحقيقها إتخذ كل تلميذ عدسة مكبرة وشفرة حادة ومجموعة من الأسلحة الصغيرة الأخرى لإتاحة الفرصة أمامهم لممارسة التشريح ورسم الأشكال التى يرونها بأقلام الرصاص يدرسون بها ما يتكشف عنهم رؤيتهم عن عالم يكمن فى عالم من داخل عالم آخر ويكشف لهم أن ذلك النظام والنسق إنما هو فى كل جسم من أجسام الطبيعة . وقد كانت لتجربته أبعاد لديه فسلامة الرؤية

وأمانة تسجيلها إنما هو تلاحم بالفعل مع الحياة .

بعد ان عاد من الخارج (إنجلترا) عام ١٩٣٩ ، بعد أن قضى هناك ثلاثة أعوام ، إنضم إلى هيئة التدريس بمعهد التربية العالى للمعلمين - كان المعهد حينذاك يقبل خريجى الجامعات بكلياتها المختلفة ليدرسوا علوم التربية وما يتصل بها ليؤهل الخريج لتدريس مواد تخصص كل منهم بالمدارس . وطبيعى كان المعهد يضم أقساماً مختلفة منها قسم الرسم الذى كان يقبل طلابه من خريجى الفنون الجميلة والتطبيقية .

وهكذا اسند إلى أستاذنا حامد سعيد تدريس مادة التصوير وتاريخ الفن والإشراف على مكتبة المعهد .

كان المعهد يقع حينذاك فى قصر السلطان حسن بالأورمان له حديقة غناء ، فلم يتردد سيادته فى النزول إلى الحديقة حيث استرعت إنتباهه شجرة حيزبون ميتة طلب من البستانى قلعها بجذورها مع الحرص عليها ، وتم نقلها إلى المرسم الفسيح الذى كان يقع فى الطابق الثانى . ونصبت فى منتصفه فاكتسب المكان حياة جديدة بعد أن كانت شجرة ميتة فى الحديقة ... واقترح على الطلبة أن يدرسوا تلك الشجرة دراسة متأنية ، متبصرة طوال العام الدراسى هادفا بذلك إلى ترسيخ فكرة التركيز كصفة ضرورية هامة فى عملية التعلم ، ولتكوين الرؤية السليمة لنظام الطبيعة مسترشداً فى ذلك بدروس التاريخ وكنوز المكتبة ... هذه الدراسة ليست بقصدا المحاكاة بل لإستشعار القانون الكائن فيها . ويتحسسون فيها موسيقى الشكل وتآلف أجزائه.وكان أن تسابق الطلاب فى تكوين متحفاً للنبات فى المعهد يضم الثمار الجافة والمتحجرات وكل غريب وطريف فى الطبيعة بقصد إستيعاب تشكيلاتها . إن القانون الذى ينمو به النبات فى كيفية رؤية الساق كجسد به الفروع والأوراق

الدقيقة فى تعانق لهذه الفروع مع بعضها البعض فى حساب رياضى هو الإحساس الأول فى الرؤية ... الطالب لاينقل حرفياً بل يعمل معادلاً لها . إثراء الرؤية فى جو تسوده الشاعرية يدرسون فى الطبيعة أشجارها ، أزهارها الحية النامية ، ومن خلال الإيقاع الموجود على سطح النباتات فى إمتلاء الشكل المنحوت نشعر من خلاله بالقوة مصحوباً بالشاعرية .

إن الوشى الرائع فى لحاء الشجرة ليس هو الشجرة ، إن من تحت هذا الوشى حقيقة أخرى أكبر وأعمق ... هناك إمتلاء وعصارة تتدفق بالحياة ... هناك ثقل ووزن وإنبثاق ... هناك وجود وحضور ... بل هناك سر دفين أشد عمقاً من كل ذلك ... هناك الحس بالمادة ذاتها بل وما وراء المادة ... أى أن هناك حس " بالشجَرِيَّة " نفسها التى ترى وتحس بالبصيرة وتترجم بالمعادل ...

فى حديقة منزله بالمرج شجرة نبق ... وقبل ذلك فى رتشموند فى أثناء دراسته فى لندن أن كانت هناك الأشجار الضخمة كالسرو وغيرها .. نقول أن شجرة النبق هذه شبت وترعرع الفنان فى ظلها ، يراها كل يوم . صادقها وصادقته ، جاهدت وناضلت حتى كانت عجوزاً لكنها ما تزال تجاهد لتنمو وترتفع وتزهر وتثمر وتنطلق إلى أعلى .. إنها تنبثق من الأرض وقد رسم الزمن على جذعها فجوات وتجعدات وشقوق كأنها الجروح فى جسد المسيح المصلوب يطلب السماء !. إنها تعانى لكى تنبثق بقوة وشموخ إلى أعلى تطلعها الحرية !... هكذا كانت نظرة أستاذنا حامد سعيد وحسه ومعايشته مع شجرة النبق .. درس جزءاً منها . حاولنا أن تضم كتابتنا تلك الدراسة .

أسس جماعة الفن والحياة، ضمت جماعة آمنت بتلك الرؤية للطبيعة .

اشتركت فى بينالى فينسيا (البندقية) عام ١٩٥٦ - وقد كتب عنها الناقد الانجليزى هربرت ريد مقالاً مطولاً جاء فيه " ... وعندما شاهدت

لوحتين أو ثلاثاً من مدرسة حامد سعيد ، تبينت وجود فن مستقل عن التيارات المعاصرة يتجلى فيها الإخلاص بدرجة لا تسمح بتجاهلها ، وليست كلمة الإخلاص كلمة عصرية يمكن استعمالها فيما يتعلق بالفن ، ولكنها أول كلمة تبادرت إلى ذهني وأنا أمام أعمال يتمثل فيها الإخلاص لا للطبيعة بل لخبرة الفنان بالطبيعة ، وما الإبتكار والقوة الفنية إلا أثرا من آثار وجود فلسفة معينة وراء العمل الفني ، .... والإشتراك في مثل هذه الفلسفة بين نخبة من الفنانين المصريين يوجد لها وحدة معينة في الهدف والأسلوب ، ولكنها وحدة في العمل الفني بل هي كشف عن الوحدة الذاتية ووحدة في الابتكار... ". وكانت هذه الجماعة تهدف إلى تحقيق نوع من الفن جماعي الطابع بدلاً من الفردية التي تميز الفنون المعاصرة وذلك لإعتقادهم أن التقاليد المصرية في الفن هي في الاتجاه الجماعي لا الفردي [الفن المصري القديم - القبطي - الأسلامي]. وبدأوا يرسمون بالقلم الرصاص المناظر الطبيعية المصرية . وقد أقامت هذه الجماعة سبعة معارض في مصر ولندن



تكوين من نباتات



فرع شجرة لحنفى عبدالمجيد

ولاشك أن كل من شاهد هذه اللوحات ليذهل من إخلاص الفنان وصبره وتفانيه فى رسم أدق التفاصيل غير متناس الوحدة الكلية التى تجمع العمل الفنى،وهنا ينهض سؤال ..... ، أليس ذلك الذى نراه هنا هو الذى يبتدعه فنان النصف الأخير من قرننا فيما يطلق عليه " فن السويرياليزم " ؟

وبعد ، فالأستاذ حامد سعيد موسوعة فى تاريخ الفن - ينظر إلى ذلك التاريخ فيفلسف أشكاله ويفسر مدارسه بنظرة عميقة تشتمل كل ما يدور فى فلك تلك المدارس . فالشكل ما هو حصيلة فكر وبيئة وحياة لها مكوناتها وظروفها إقتصادية كانت أو إجتماعية تكون .. تؤثر فيها العقائد وأسلوب الحياة .

إن الأستاذ حامد آسر... عندما يتكلم ويفسر ويحلل - له مريديه وطلابه من كبار الفنانين ، يؤمنون به - لأن عمق كلماته وتفكيره ، يأتى بجديد دائماً ،



شجرة النبق

للأستاذ حامد سعيد

نجد بعضهم يأتون بمسجلات لتسجيل كل كلمة ولفظ ... انه مدرسة ليست ككل المدارس ، إنما هو ذلك القديس المهاجر إلى لغة الشكل .. وفى صومعته فى المرج يحج إليه مريديه كلهم ظمأ إلى حكمة الحكيم ... وفيلسوف الفن .

كرمته الدولة بمنحه الجائزة التقديرية وكان ذلك عام .

الأستاذ : حبيب جورجي (١٨٩٢ - ١٩٦٥)

هو الفنان المفكر والمربي أحد الرواد الذين كان لهم أثر واضح في ذلك المجال - كان طالباً بمدرسة المعلمين العليا قسم الرياضيات .

وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٨ حتى أوفدت أول بعثة إلى انجلترا عام ١٩٢٠ كان بينهم الأستاذ حبيب جورجي الذي تخصص في دراسة طرق التربية الفنية ، والأستاذ شفيق زاهر الذي أصبح رئيس قسم الرسم بمعهد التربية للمعلمين (١٩٣٩ - ١٩٤١) ثم عميداً للمدرسة العليا للفنون الجميلة (١٩٤١ - ١٩٤٣) ، وبدأ الأستاذ حبيب جورجي في تعديل نظم التدريس القديمة ابتداء من عام ١٩٢٥ التي كانت تعتمد قبل ذلك ومع بداية القرن العشرين على تعليم الرسم من الانجليز والتي لا تخرج عن نقل الزخارف من الأمشق أو نقل ما يرسمه المدرس على السبورة ثم بعد ذلك دراسة المنظور التي لا تخرج عن رسم إبريق وفنجان .. الخ . لقد عدل الأستاذ حبيب جورجي تلك المناهج لتتماشى مع مراحل النمو الطبيعية للتلاميذ لكي تجعل أعمالهم صادقة في التعبير عن شخصياتهم . وكان له يد في إنشاء معهد التربية الفنية عام ١٩٣٧ بعد ذلك ... كون جماعة الدعاية الفنية عام ١٩٢٨ من بعض خريجي مدرسة المعلمين العليا - لكن نشاطهم الفعلي كان قبل ذلك بدأ من عام ١٩٢٥ بفريق من طلاب هذه المدرسة الذين تجمعوا حول أستاذهم حبيب جورجي . وكان برنامج هذه الجماعة الخروج إلى الطبيعة لتأمل وإستلهام مشاهدها وتسجيل انطباعتهم بطريقة تلقائية مباشرة . ولهذا أطلق عليهم أسم " جماعة الألوان المائية " كان من أهداف الجماعة نشر الثقافة الفنية ومقاومة سيطرة الأجانب على الحركة الفنية المصرية . وقد ضمت

هذا الجماعة عدداً من خريجي مدرسة الفنون الجميلة مثل أحمد صبرى ورمسيس يونان (الذى لم يكمل دراسته فيها كما ذكرنا) وصلاح طاهر وحسين بيكار. وبعضهم كان يمارس الرسم بالألوان الزيتية .. أما أقطاب هذه الجماعة فكانوا : محمد عبد الهادى (أصبح رئيساً لقسم الرسم بمعهد التربية للمعلمين من عام ١٩٢٣ - ١٩٣٩) ، محمد سيد الغرابلى (أصبح كبير مفتشى الرسم بوزارة التربية والتعليم بعد ذلك) ، لبيب أيوب ونجيب أسعد (من مفتشى التربية الفنية بالوزارة) ، شفيق رزق سليمان (أصبح مديراً للمعهد العالى للتربية الفنية بعد ذلك بأعوام ١٩٥٣ : ١٩٦٥) ويعتبر من أحسن من عبر بالألوان المائية عن المناظر الطبيعية والزهور، ويوسف العفيفى الذى أصبح رئيس قسم الرسم بمعهد التربية للمعلمين أعوام ١٩٤٤ - ١٩٥٠ ثم مديراً للمعهد العالى للتربية الفنية أعوام ١٩٥٠ حتى ١٩٥٣ ، ثم حامد سعيد الذى أسس بعد ذلك جماعة الفن والحياة فى عام ١٩٤٦ ومنهم الأستاذ حسين يوسف أمين مؤسس جماعة الفن المعاصر. وكان كل عضو من هذه الجماعة يعمل على نشر أفكاره بين تلاميذه فى جمعيات الرسم بالمدارس التى كانوا يقومون بالتدريس فيها ، ومن هؤلاء التلاميذ من التحق بمدرسة الفنون الجميلة وقادوا الثورة الفنية التى شهدتها مصر طوال الأربعينيات وما بعدها من أجل إرساء أسس الفنون الحديثة.

كان الأستاذ حبيب يؤمن بالتراث المصرى وإن ذلك التراث لم ينتهى وإنما تتوارثه الأجيال فى عقلها الباطن . وتعتبر تجربته الشهيرة حول الفن التلقائى عند الأطفال المصريين من أهم منجزاته . لقد أستغرقت تلك التجربة ١٢ سنة من عام ١٩٣٨ حتى عام ١٩٥١ . لقد

مارس التجربة بعض أطفال القرى الذين لم تفسدهم مظاهر العالم الغربى .. وكان أن ظهرت بين هؤلاء الأطفال نحاتين موهوبين أدهش إنتاجهم الحقل الفنى . وقد استخلص من تجربته نتائج تربوية هامة غيرت مناهج تدريس التربية الفنية ليس فى مصر وحدها وإنما فى العالم وكانت بمثابة الأرضية النظرية لإقامة بيت الفن فى " قرية الحرانية " الذى أسسه صهره رمسيس ويصا واصف والذى اشتهر بإنتاجه المعروف باسم " سجاد الحرانية " .

لقد بدأ الفنان حبيب تجربته بأن جمع خمس فتيات وولد صغير - أطفال فى سن مبكرة ، أسكنهم فى منزله وتركهم يعبرون فى تلقائية عن كل ما يخطر ببالهم ليستخرج المخزون التشكيلى الوراثى قبل أن يتأثروا بالحياة والمدنية . وعلى أساس التخلى تماما عن الإرشاد اللفظى أو توضيح كيفية تشكيل المادة وبدون الحاجة لشحن رؤوس الأطفال بالمعلومات لأنها فى رأيه تخنق الابتكار.. لقد عزل الأستاذ حبيب هؤلاء الأطفال - بقدر الإمكان - عن المؤثرات الحضارية والتعليمية وأكتفى بتلقينهم دروس القراءة والكتابة . وفى عام ١٩٤٣ أى بعد حوالى ٥ سنوات من بدء التجربة أن شجعه بعض الأثرياء ماديا بعد أن شاهدوا منجزات الأطفال وأحسوا بقيمة العمل الفنى التربوى الكبير. فزاد عدد الأطفال إلى ١٤ فتاة ، ٦ أولاد وكان أن برز من أطفاله سميرة محمد حسن ، سيده مسالك ، يحيى أبو سريع ، ويدور جرجس . وقد أقام لهم خمس معارض فى القاهرة وسرعان ما اهتمت اليونسكو بهذه التجربة فأقامت لإنتاج هذه المدرسة عام ١٩٥٠ معرضاً فى باريس وآخر فى لندن .

بدأت التجربة بتقديم خامات الرسم ثم أنوال النسيج ، ثم بعد فترة

وجيزة اكتفى حبيب جورجى بتقديم الصلصال للأطفال حيث أن الطين الطرى يبدو وكأنه وهب نفسه للتكوين ذى الأبعاد الثلاثة ... وقد أثبتت التجربة أن تاريخ الجنس البشرى مخزون فى أعماق الذاكرة الإنسانية بشكل خافت وأنه من الممكن عند عزل الأطفال من المؤثرات التشكيلية الحضارية مع تشجيعهم على استخراج هذا المخزون أن يقدموا تسلسلاً لتطور مراحل التاريخ كلما تقدموا فى السن ... حتى إذا ما وصلوا لسن المراهقة حاولوا إقامة أشكال شبيهة بالنحت الكلاسيكى الإغريقي مع محاولة مطابقة الطبيعة .



إلى السوق

وقد أعلن الأستاذ حبيب نتائج أبحاثه وأقام معرضاً شاملاً يوضح كيف سارت التجربة فى انجلترا وفرنسا حيث قوبلت نظريته بالدهشة من بعض النقاد والشك فى تعميم تلك النظرية على النطاق العالمى بعد أن وضعوا فى الاعتبار أن الأطفال المصريين هم سلالة النحاتين المصريين القدماء وأنه لا يمكن تطبيق هذه النظرية فى أى بلد آخر .

ثانياً :- جماعة صوت الفنان : -

تكونت هذه الجماعة عام ١٩٤٥ - كونها كما ذكرنا من قبل المثال جمال السجيني مدرس النحت (وقتذاك) فى كلية الفنون الجميلة - كان يريد أن يجمع الفنانين نحو هدف واضح محدد - هو عرض التجديد فى فنون التصوير والنحت المتحرر من القيود الأكاديمية - وقد إشترك فى ذلك العرض ٧٥ فناناً - لكن هذه الجماعة لم تنجح فى إقامة معارض أخرى ولم تستمر طويلاً لافتقارها إلى فكر مشترك وفلسفة واضحة أو اتجاه فنى متبلور. وهكذا تفرقت ليحل مكانها تجمعاً أكثر وضوحاً من الناحية الفكرية .

ثالثاً :- جماعة الفن المصرى الحديث :-

قامت عام ١٩٤٦ وكان من أبرز أعضائها :- جمال السجينى (مرة أخرى) - محمد حامد عويس - عز الدين حموده - انجى أفلاطون - زينب عبد الحميد - يوسف سيده - جاذبية سرى .. وقد ارتبط فكرهم بمنظمة " الحركة الديموقراطية للتحرر الوطنى " السياسية - فهم يميلون بإنتاج أعمالهم الفنية إلى التعبير عن الطبقات العاملة من المجتمع ليتبنى نضالهم وكفاحهم من أجل حياة أفضل - هذا وقد نوهنا من قبل عندما كتبنا عن الفنان الأستاذ السجينى أنه كان يعبر عن الفلاح أو العامل المصرى خاصة فى نحاسه المطروق فى أنه يضخم بعض أجزاء الأجسام ليؤكد دور ذلك العامل فى المجتمع .هذه الفترة فى إنتاج مثالنا الكبير هى الفترة التى نتكلم عنها هنا - مع جماعة الفن المصرى الحديث .

وفى الواقع أنه مع منتصف القرن ومع بدء قطار الفن التشكيلى إلى

التحرر من الأكاديمية إلى رحاب التعبير عن معطيات العصر أن حط القطار إلى التجريدية وغيرها والبعد عن مشاكل المجتمع مقلداً اتجاهات أوروبا - وقد رأينا كيف أن فنانى جماعة الفن والحرية وجماعة صوت الفنان قد استوعبوا تلك الاتجاهات فكان البعد عن نبضات الشعب وآلامه ... وكان لابد أن نجد أن صدى مغايرا يعيد للفن دوره بالتصاقه بمشاكل الناس .

ونعرض بعض فنانى تلك الجماعة لنبين اتجاهها بوضوح أكبر.

حامد عويس :-

هو أحد مؤسسي جماعة الفن الحديث - وهو يعبر عن فكر هذه الجماعة فيقول " نحن نعتقد أن أيديولوجية الثورة يجب أن تظهر فى الفن - نحن جماعة الفن الحديث نرفض السريالية لأنها متمردة بالضرورة رافضة أى وضع فى المجتمع أو أنها لا تهدف إلى التعبير عن وعى ووجدان جموع الناس . أما نحن فإن فننا يعبر عن هوية المصرى الذى ينصهر فى التركيب الحى للمجتمع مثل العمال والفلاحين متجاوزين ومبتعدين عن فنونهم الشعبية المحببة إلى جماعة الفن المعاصر " .

وحامد عويس فنان عملي - يهتم بالعالم الواقعى ولد فى مجتمع ريفى بجوار بنى سويف ولم يغادره إلا عندما التحق بالفنون الجميلة بالقاهرة - وقد تتلمذ على يد الأستاذ الكبير أحمد صبرى أحد الرعيل الأول لفنانى مصر - كان أحمد صبرى يميل إلى الأكاديمية فى الفن الأمر الذى لم يتفق مع ميول عويس - وعندما حصل على شهادة الفنون التحق بمعهد التربية الفنية حيث تلقى علوم التربية وعلم النفس وبيداجوجية التعليم وتتلمذ على يد الأستاذ المربى يوسف العفيفى . وفى تلك الفترة كرس

عويس نفسه للثقافة الفنية فكان يقرأ كثيراً - وفى عام ١٩٤٦ كانت الأفكار الثورية قد بدأت تختمر - الأمر الذى جعله يحب فنانى تلك الفترة الذين ثاروا على القديم أمثال بيكاسو وماتيس والوحشيين عامة لدرجة أنه تأثر بهم فى أعماله حيث نشاهد ذلك واضحاً فى إنتاج تلك الفترة. فتكشف تلك اللوحات عن مزاجه الحاد إلا أنه مزاج شخصي قلق يبحث عن طريق فى الفن يتفق مع ميوله وأفكاره ورغبته فى أن يتصل بالناس. هذا التعلق والاهتمام قد وصل به إلى شاطئ الأمان عندما سافر (بالصدفة) إلى بينالي فينسيا عام ١٩٥٢ حيث شاهد معرضاً لفن الواقع الاجتماعي أقامه فنانو إيطاليا حينذاك. ويقول عويس : " هؤلاء المصورون الإيطاليون كانوا ضد الفاشية - لقد منحوني طرف الخيط الذى كنت أبحث عنه. فمن هناك عرفت طريقى وما سوف أقوم به ".

وعند عودته إلى مصر بدأ عويس التركيز على رسومه التى قدم فيها لوحات تتسم بألوان رصاصية صريحة فيها نقاء. إلا إنه بعد فترة انتقاله إلى الإسكندرية للتدريس بكلية الفنون الجميلة أن وجد نهاية أهدافه. فالإسكندرية لها طابع خاص - الألوان هناك أكثر إشراقاً فجو البحر ونقاء الجو قد أضفت على ألوان الطبيعة وضوحاً وتلألؤاً أكبر - أيضاً كان هناك المصور محمود سعيد صاحب اللوحات التى تتميز باللون الذى جذب عويس للتعرف على الفنان الكبير وأن يجعله مرشده وناصحه ذلك الاتصال قد إلتزم به فناننا كنقطة إنطلاق. ومن هنا اكتسبت لوحاته تلك القيمة الحسية اللونية الرائعة التى وصلت به إلى ما كان يهدف إليه تماماً ألا وهى الاتصال بالجماهير بواسطة فن راق مثالى يعكس حب العمال لأدواتهم وأعمالهم.

ففى إحدى صوره نشاهد فلاحا وقد ضم إلى صدره إنتاجه من أعواد القمح وفى لوحة أخرى نجد عمال البناء أثناء راحتهم وقد تضخمت



الخروج من المصنع

عضلاتهم بعد مجهودهم الشاق الذى كانوا يمارسونه . وفى لوحة أخرى تبين لحام المعادن على قضيب من الصلب يستخدمه كسند للأمان أو صياد سمك وقد حمل إلى محبوبته نتاج صيده وهو فخور به .

تلك اللوحات كانت تعكس حس فنان تفاعل مع الناس الكادحين - عشق أعمالهم وآمن برسالة بذل فيها الجهد للتعبير عن الواقع الاجتماعي فكان يؤمن بالضخامة التى تحيط بجهد الرجل البسيط . ذلك الاتجاه فى الفن يشترك مع نوع ثورى آخر نجده فى الفن الصينى الحديث ومع فن المكسيك وغيره مع زمرة فنانى الواقع الاجتماعي .

وتعبر أعمال عويس عن إخلاصه وولائه للثورة - وقد اهتزت مثاليته بعد ضربة وهزيمة يونيو ١٩٦٧ - ولكن رغم ذلك لم يتخل عن أسلوبه واستمر إخباريا فى موضوعاته مع عناصر قليلة . إلا أننا نشاهد شخصياته وقد كبرت ونضجت لتملأ فراغ الصورة - ومع كبر تلك العناصر بالنسبة إلى الفراغ إنما تذكرنا بفنانى التعبيريين أو باللوحات الجدارية عند " فنانى الباروك " ولا شك أن نقل أى لوحة من لوحاته تمثل جدارية ما فإنها تقنع أى رائى بصرحية تلك العناصر - وفى الواقع نشاهد فى أعمال فناننا الكبير تلك الصرحية نتجت لتأكيد تعبيره على قوة السواعد والأرجل وحجم الرأس والأقدام الأمر الذى يعطى الإحساس وكأنما أشخاصه تدق أبواب مساحات الفراغ فى الصورة لتخنقها ، فأشخاصه عملاقة تتصارع لتهزم الفراغ .

ويعترف عويس بأنه كان يتوقع أن يمنح فرصة ليفرد أعماله فى جداريات ضخمة . غير أنه لم يطلب ذلك - ليس لأن مثل تلك الأعمال غير واردة عند المسئولين ، بالعكس فإننا عندما نفكر - مثلاً - فى تلك التماثيل التى زينت شارع الهرم كانت بتكليف من الدولة للنحات فتحى محمود الذى أظهر فلاحاته بشكل جمالى زخرفى فى الجلسة والملامح والملابس وكأنها عارضة أزياء ولا تمت إلى فلاحات مصر أو فلاحى فناننا عويس أو إلى بنات مصر الكادحات . وللأسف أن الفن الذى يعرض على الجمهور فى ساحات المدن أو ميادينها لم يكن على شكل مسابقات وإنما كان يسند المشروع إلى فنان معين دون إعلان وكان يجب أن يعلن المشروع على الملأ ليتقدم من يريد أن يدخل المنافسة وتختار لجان على مستوى فنى عال ومن النقاد ليختاروا المشروع الأصلح والأحسن . إنما المشروعات التى تخرج من وزارة من الوزارات والتى كانت تسندها إلى شخصية معينه لها

اتصالاتها . لذلك كانت تخرج تلك الأعمال بشكل غير لائق لبلد بها أعظم أعمال النحت فى العالم من قديم الزمان . ومثلاً نجد النحات عبد الهادى الوشاحى قد اسند إليه إقامة بعض النافورات فى بعض ميادين القاهرة لنجد انه قد وضع فيها تماثيل لضفادع يخرج من فمها الماء - ويعقب على ذلك فناننا عويس فيقول : " هل يستطيع أحد أن يخبرنى من هو المسئول ؟ " وكالعادة لا نجد أحد يعرف . هذا الموقف وقد نجد أمثاله كثير - ولا يجب أن يعمم وإنما يجب أن تدخل الأعمال التى تتصل بالجماهير فى منافسة قد تكون عالمية بعد إعلان عام : مثل ما حدث أخيراً عند بناء الأوبرا عام ١٩٨٩ .

وعلى أية حال فان أشخاص لوحات عويس الكبيرة التى تكاد تغطى كل مساحات الفراغ بها تحتاج تلك الشخوص أن تخرج من سجنها الضيق ويسمح لها أن ينطلق فى لوحات ضخمه يكون لها متنفساً مثل لوحات السجينى (الطرق على النحاس) التى نجد فى عماله وفلاحيه موجودين فى حجم مناسب لفراغ لوحاته علماً بأن فترة الطرق على النحاس تلك عند السجينى كان لها نفس هدف التعبير عن الفن والمجتمع .

غير أو وجهة نظر الفنان شيء آخر - المهم هو الإنسان ، بكماله وبنيته وما يبدل فى (فورماته) ليثرى التعبير - وهو إلى جانب ذلك فإنه يختار من شخوصه من طبقة العمال أو من طبقة قاع المجتمع - يبرزهم بقوة ولايسمح للفراغ بأن يأخذ نصيبه فى اللوحة - لأن الشخصية هى جوهر العمل وهى الأهم . ثم هناك عامل آخر - وهو أن تلك الطبقة - محاصرة فعلاً ! زد على ذلك أن ألوانه ينقصها الزهيان والزخرفة - إنما حكمة الحكماء فى اللمسة ودرجات الفاتح والداكن ووضع اللون بحساب لاشطط فيه ولالغط .

جاذبية سري :-

يمكن لنا أن نلخص فن الأستاذة جاذبية فى أن فنها يتجه إلى " الواقعية التعبيرية " الممتدة الجذور فى مصر. فالتاريخ والتراث الحضارى نجدها متبلورة فى تصوير فنانتنا متخذة لنفسها أسلوباً خاصاً ليواكب مستحدثات العصر دون انبهار أو جرى وراء " الموضة الواردة من الخارج " محققة لنفسها حس وروح المصرية .. ولم يأت ذلك اعتباطا وإنما كان نتاج حوار بينها وبين فنانى الجماعات الفنية الأخرى التى ظهرت مع نهاية الثلاثينات مثل جماعة الفن والحرية ، ومع منتصف الأربعينيات مثل جماعة الفن المصرى المعاصر والذى سنتكلم عنه بعد حين . وهما الجماعتان اللتان حملتا عبء التغيير فى شكل ودور الفن كلغة تشكيلية مؤثرة وموثقة بالتاريخ معاً .

لقد كان نشاط الفنانة فى إتصال مع الفنانين تتكشف آرائهم فى الفن ، حتى وجدت طريقها فى التشخيصية التعبيرية مؤكدة التصاقها بأرض مصر ، وبذلك قد نجت من مأزق التحول للتجريد الخالص والجرى وراء الفن المستورد والذى بهر بعض فنانى مصر. لقد استطاعت جاذبية فى إصرار ودأب فى استخلاص معطيات الحداثة التى تتوافق مع الواقعية التعبيرية دون جور عليها لتقدم تصويراً معاصراً ومصرياً فى آن واحد .

وفى الواقع أن تجربة الفنانة على امتدادها طوال أربعة عقود قد مرت فى مراحل متعددة نستطيع أن نتبينها ، لكنها تبدو على تنوعها ، مترابطة ممتدة بشكل متنام منطقى ، تقود فيه نتاجات فترة - بملامحها المتكاملة - إلى الفترة التالية دون انفراط أو تحول فجائى .

المنهج الذى لفت به نفسها يعتمد على ثلاث روافد أساسية أمدت التجربة لديها بكثير من العناصر التى تنامت معها دون توقف .

أولاً :- الوعى بمعطيات التراث العربى بتفاصيله الشرقية الكثيرة

ثانيا :- الوعى بإيقاع النمو المستمر والاستحداث المتواصل فى التصوير العالمى بأشكاله ومذاهبه المختلفة .

ثالثاً :- الارتباط بالإنسان - النبض - ليس بالشكل الخارجى المرتبط بالطبيعة ، وإنما نستوحى منه ما يدفع بالتعبير الإنساني الفنى إلى آفاق حي نابض .

ونستطيع أن نشاهد على طول إنتاجها الغزير ست فترات متتالية تميزت كل منها بسمات خاصة :

* الفترة الأولى :-

مع أواخر الأربعينات حتى منتصف الخمسينات . قدمت فيها تصويراً تشخيصياً ذا حس زخرفى تعتبر البداية الأولى لتجربة الفنانة . ويرتفع الشكل فوق المباشرة رغم الارتباط الوثيق بالطبيعة المصدر . نجد فيها تصوير شخوص ذات ملامح مصرية تقدمها فى موضوعات ذات صلة وثيقة بعاداتنا وسلوكياتنا . حيث يتسطح العالم الذى تصوره ، وتمتلئ تلك السطوح بزخارف كثيرة تجعل السطح يشغى بالحيوية

*الفترة الثانية :-

مع منتصف الخمسينيات إلى أوائل الستينات - يمكن أن نصف هذه الفترة بالواقعية التعبيرية - وتعتبر نقلة هامة فى إنتاج لوحات الفنانة حيث زاوجت فيها بين التجريدية التعبيرية والتشخيصية فى وعاء واحد وبأداء فنى متدفق . لقد تحولت من الواقعية الزخرفية التى

تسكن فيها الأشكال إلى واقعية تعبيرية تتحرك فيها المفردات حيث ينقسم سطوح لوحات تلك الفترة إلى مساحات هندسية متناغمة بين بعضها البعض . ومن خلال الحوار بينها وبين الإنسان العضوى الطابع بتدفق الصراع ويتولد التعبير ساخناً تؤكده الموضوعات التى بدت كمثيرات أولية تستلهم منها الفكرة التى تؤلف بعد ذلك الرؤية التشكيلية .
لقد استلهمت فناننا مجموعه الألعاب الشعبية التى يلعبها الأطفال المصريين كالحجلة والمراجيح وغيرها من الموضوعات ذات الصلة لتعكس شقاوة الأطفال - لم يكن الهدف التصوير التسجيلى وإنما لاستلهام موضوعات تشكيلية - ونجد الحوار بين التجريد والتشخيص كما قلنا فالسطوح مليئة بالتقاسيم الهندسية والأشكال الخالصة الساكنة ، وفى نفس الوقت تبدو متداخلة مع شخوص متحركة متلاحمة معها تثير نبضاً حيوياً يتوافق مع الحوار بين لغة التشكيل والمعنى التعبيرى . يؤكد ذلك تلك الخشونة فى السطح ووضوح لمسات اللون الدسمة ذات الإيهام بالبعد المنظورى اللونى .

* الفترة الثالثة :-

وهى فترة تمتد من الستينات حتى السبعينات . وتعتبر من أهم وأخصب فترات الفنانة حيث بلورت فيها رؤية خاصة تعتبر علماً عليها بخصويتها وتفردها وغناها بالرمز ويمقومات التشكيل معاً . إلا وهى مرحلة " البيوت " .

* بيوت تملاء المدينة وتتكدس على سطح لوحات هذه الفترة - هى ليست بيوتاً بالشكل المألوف وإنما عالم حيوى غامض تتداخل فيه التفاصيل وتنغلق الأشكال لتمنح الرائى معنى الحياة الزاخرة

بدفئها ودفقها وغناها وفقرها فى أن واحد . بيوت كثيرة متجاورة تبدعها آلاف اللمسات المتجاورة والمتداخلة والمتقاطعة فى حدة صارمة تارة ، وليونة طيعة تارة أخرى . وتشاهد نوافذ كالعيون - آلاف العيون الصارمة الحزينة أو الفرحة الصاخبة . لقد بدت وكأنها قد اكتشفت عالما سحريا - جذوره الأولى تمتد فى تراكيب وتداخلات وتفاصيل المشربيات وملامحها النهائية نتاجا لهضم معطيات ذلك الفن العربى واستيعابه بالوعى بالتعبير لتصوير تجريدى حديث - وتتحاور الزوايا والمستطيلات والأقواس لتعكس مضموناً إنسانياً عميقاً يدفع بالأشكال لتفضح النبض الحيوى الغنى الأسر.

* وفى كل ذلك أتاح لها أن تجرب سخونة اللمسة أو برودتها وسرعتها وتدفقها وإيقاع الخطوط الحيوية في إنثناءاتها وإنكساراتها واستدارتها وإنغلاقاتها في أشكال تتوالد وتتوالد ثم تلتحم مع شخوص قد بدت فى ثنايا تلك السيمفونية لتتوحد مع الأشكال التى تبدو كهندسية الطابع وتكون معها نسيج متآلف - الكل فى مهرجان واحد يعكس تآلف وتكدس - إنها المدينة التى تعج بالصخب والحياة .

* الفترة الرابعة :-

الصحراء - وهى تمتد من ٧١ حتى ١٩٧٥ - وهى فترة تعتبر رد فعل للتكدس الذى كان - لقد انطلقت الفنانة للبحث عن مثيرات جديدة متناقضة برحباتها واتساع مساحاتها فتحولت إلى تصوير الصحراء مع بداية السبعينيات ليس بشكل تسجيلى وإنما مستوحيه من أشكال الخطوط اللينة عند الأفق وكثبان الرمال لتبدو الأشكال وهى أقرب إلى التجريد منها إلى ما تراه العين تتشكل المساحات - فيها هيئات متعددة

لينة تارة مثل الأجسام البشرية أو هندسية تارة أخرى كالمثلثات والمربعات - وهكذا أصبحت لوحات هذه الفترة تتميز برحابة مساحاتها نجد فيها اللمسات وقد أصبحت عريضة سريعة غنية بالحركة والحيوية .

ويندهش الرائى حين يكتشف تحت ثرى التربة الصحراوية أجساداً وكأنها هارية من الحياة لتدفن هناك - ويلعب اللون في مثل تلك اللوحات فنشاهد نفس لون الرمال هو نفس لون البشرة - إنهما نسيج واحد - لهما



العاب الأطفال فى الحى



الانسان والبيوت

تعبير واحد ليؤكدا وضوح الموضوع وحلاوة التعبير عنه . وعلى ذلك نجد سكون الصحراء قد أوحت بصوفية عميقة .

* الفترة الخامسة :-

من ٧٥ - ١٩٧٩ وتتعلق بين المزاوجة بين البيوت والصحراء - وذلك أمر طبيعى ووارد لقد صهرت كل تجاربها السابقة في تراكيب جديدة تجريدية وتشخيصية معاً من خلال حس تعبيرى طاغ - وبين كثرة التفاصيل في أشكال البيوت وبين رحابة مساحة الصحراء المجاورة أو المحتوية بها ، أو بين أشكال الشخوص الآدمية المرسومة بفرشاة سريعة تتداخل فيها الخطوط والملامح وبين أشكال المثلثات الهرمية التى تقسم السطح بشكل هندسى صارم - وهكذا بدت تلك المرحلة كالحوار بين العضوية التشخيصية والتجريد الهندسى الذى يستمد مفرداته من الطبيعة الرحبة .

* الفترة السادسة :-

وتبدأ من عام ٧٩ - حتى الآن - إنها فترة الجمع والبلورة فيها نستطيع أن نقول أنها جمع كل تجاربها السابقة حين يبدو فيها تحول الشخوص إلى بيوت والبيوت إلى شخوص وتحول الشكل إلى حالة من الحيوية أداءاً ولوناً . فاللمسة بدت عريضة منهمرة لتشكل الرسوم وليتوالد بعضه من بعض فى حيوية . وتبدو الخطوط غنية بالحركة ديناميكية المذاق محملة بسخونة اللون ويرتفع التعبير إلى صخب حاملاً قدر من النضج مع البساطة البليغة التى يعكسها المعنى فى الشكل والشكل فى المعنى ، وكأنما هى عملية توقيف قسرية للزمان ليذوب في المكان ، أو تحويل للمكان ليصبح زمناً مستمراً لا ينقطع .

رابعاً : جماعة الفن المعاصر :-

ذكرنا فى السابق أن الأستاذ المربى " حبيب جورجى " كان من أوائل من استحدث نظريات متقدمة فى ميدان تعليم الرسم وتربية الأطفال - وكان حسين يوسف أمين أحد أفراد كتيبة التربويين الذين عملوا تحت قيادته - والأستاذ حسين كان أحد المشاركين فى ثورة ١٩١٩ - وقد سافر إلى أسبانيا عندما وجد أنه مهدد من سلطات الاحتلال الإنجليزي بسبب نشاطه السياسى . ومن هناك سافر إلى البرازيل لتدريس الرسم وأيضاً شارك كعادته فى الحركات السياسية لدرجة أنه قد أصبح مهدداً بالاغتيال أو الاعتقال . ومن ثم رجع إلى مصر وعاد إلى أهله ثم عمل مدرساً للرسم فى مدرسة الحلمية الثانوية ثم مدرسة فاروق الأول الثانوية (إسماعيل القبانى حالياً) . وإتجه نشاطه إلى تأسيس " جماعة الفن المعاصر " حيث جمعت شباباً يؤمن بالإبداع والخلق . ثم إنتقل إلى التفتيش وشغل منصب مفتش أول الرسم والتربية الفنية ثم مدير التعليم بالسويس قبل إحالته إلى المعاش . وقد قدم - عندما أقامت جماعته معرضها الأول - بياناً عام ١٩٤٦ ركز فيه على الصلة الوثيقة بين الفن والفكر واعتبار أن الفنون وسيلة لنقل الأفكار الفلسفية وأن الدافع لجماعته هى محاولة خلق أسلوب جديد غير الذى إعتاده الناس . وفى بيانه فى معرض الجماعة الثانى عام ١٩٤٨ ذكر فيه أن كل فن وليد عصره وان الفن القديم لا يتفق مع التطور الحديث .. يقول " لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور، والتى حلت الفوتوغرافيا الحديثة محلها ... " وهو يرى كذلك أن الفن الفطرى لا يتعدى حدود الطفل

وسذاجته المحببة ولا يمكنه أن يواجه تعقيدات العصر الذى نعيشه ...
ويقول " أن الفن أداة للغزو والمعرفة لقد أصبح مالكاً لنفسه وقائداً لوعى الناس بعد أن ظل وقتاً طويلاً يعمل فى خدمة المطامع المستوردة أو أداة لهو وتسلية ... " وعلى المتذوق لأجل أن يفهم إنتاج جماعته أن يكون ملماً إلى حد ما بأنواع الثقافات التى تخرج منها المثاليات المتعددة للمدارس المعاصرة ... وأن هذه المدارس إنما هى عبارة عن نظريات - بعضها فلسفى ، وبعضها نفسى أو إجتماعى ، كما أن بعضها فنى صرف . أما جماعة الفن المعاصر فهم جماعة أهم سمة يمكن أن نشاهدها فى أعمالهم هويتهم المصرية . وفى الواقع يرجع الفضل إلى " حسين يوسف أمين " الذى قال عنه أحد النقاد " أنه حررهم من التفرنج كى يكتشفوا العالمية " . وسنختار من بين تلك الجماعة أثنين أرى أنهما أحسن من يمثلانها وأنهما يعبران عن فكر وهدف فنانى هذا الاتجاه .

عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) :

ولد فى الإسكندرية بحى القبارى وكان والده من رجال الدين - انتقل مع العائلة إلى القاهرة حيث أستقر بحى السيدة زينب بالقرب من تلال زينهم - وهكذا قضى طفولته وشبابه وسط التقاليد الدينية والشعبية المترسبة فى أعماق سكان هذه الأحياء - عالم ساحر محمل بتقاليد متوارثة منذ مئات السنين - ناس تحاصرهم الخرافات ويشكلون نماذج بشرية غريبة - أشخاص يمارسون الشعوذة فى الموالد وحفلات الزار - يركنون إلى الإتكالية والاستغراق فى أحلام اليقظة حكايات خيالية عن سعيد الحظ الذى يعثر على كنز أو على طاقية الإخفاء ... كان تلميذا بمدرسة الحلمية الثانوية بالقرب من حى السيدة حيث التقى مع مدرس

الرسم الأستاذ حسين أمين الذى أكتشف مواهب الجزار الفنية وأهتم به وقام بتشجيعه من عام ١٩٣٨ . وفى عام ١٩٤٢ خاض الجزار أول مسابقة فنية فاز فيها بالجائزة الأولى ولم يزل طالباً فى الثانوى . وكان ذلك حافزاً لمواصلة طريق الفن . وعندما أتم دراسته الثانوية التحق بكلية الطب حيث مكث بها ستة أشهر ثم تركها إلى كلية الفنون الجميلة قدره ومستقبله ... شارك فى الحركة الفنية ولم يزل طالباً عام ١٩٤٦ من خلال معرض " جماعة الفن المصرى المعاصر " الذى أسسها المربى حسين يوسف أمين الذى أصدر بيانها الأول الذى نوهنا عنه من قبل .

وتخرج من الكلية عام ١٩٥١ وعين معيداً بها - ثم سافر إلى إيطاليا لمدة سنة ورجع لمصر ثم سافر إليها مرة أخرى ليستكمل دراسته فى بعثة رسمية طويلة وحصل هناك على دبلوم الترميم بالإضافة إلى شهادة التخصص فى الرسم الحائطي وتكنولوجيا الفن . وعاد للكلية عام ١٩٦١ مدرساً ثم أصبح أستاذاً مساعداً عام ١٩٦٣ - ثم إنتقل إلى رحمة الله عام ١٩٦٦ .

ساهم الجزار على مدى عشرين عام فى معرض جماعة " الفن المعاصر " الثلاثة ثم توالى اشتراكه فى معارض فى مصر وفى الخارج فى روما وباليرم وانجلترا وفرنسا وبروكسل وسان باولو بالبرازيل ... نشاط جم وإبداعات حتى وصل إنتاجه فى عمره القصير إلى حوالي أكثر من مائتي عمل . وحصل على جوائز أولى فى أغلب المعارض التى شارك فيها منها مسابقة " الثورة فى عشر سنوات " كما فاز بالميدالية الذهبية فى صالون القاهرة الأربعين . وفاز بميدالية العلوم والفنون عام ١٩٦٤ ووسامها قبل وفاته بشهور - وفى عام ١٩٦٥ فاز بجائزة الدولة المصرية .

فى الواقع نحن أمام مصور عبقرى له بصمة فى تاريخ الفن المصرى المعاصر ولا يستطيع أى مؤرخ للفن المصرى أن يتجاهله ، ذلك لفرادة شخصيته المصرية – وفى بحث جامعى عن هذا الفنان يقول الباحث (أحمد عبد الفتاح) : " كنا نود أن نبحث عن وجود فن يشكل نواه أصيلة لفن مصرى معاصر حقيقى ، فلا يستقى أشكاله ونمانجه من بيئة غريبة عنه ، أو يسير أسيراً لقوالب وصيغ ابتدعتها مدراس غريبة أو فن يسير فى ركب ما خلفه السابقون بل استقى جذوره وعناصره وأشكاله وصيغه من صميم هذه الأرض المصريَة ..." نعم لقد صدق بعد أن وجد ضالته فى فن الجزار. وبعد وفاته بلغ عدد المقالات التى كتبت عنه ١٨٢ مقالاً بخلاف المواد الإذاعية والبرامج التليفزيونية وما خفى قد يكون أكثر – هذا الكم يعبر عن اتساع الاهتمام والحرص على أن تظل أعماله ماثلة أمام المعاصرين . وقد نظم محبوه بعد وفاته عدة معارض جمعوا أعماله على قدر إمكاناتهم ، كذا اهتمت الدولة بذلك أيضاً .

لقد عرفنا أنه بعد الحرب العالمية الثانية أن مر الفن فى الغرب إلى أسلوب الدادا فالسريالية .وقد حاولت جماعة الفن المعاصر عند تكوينها عام ١٩٦٤ أن تحقق فناً مصرياً غير تابع للفنون الغريبة فكانت بذلك أول محاولة تتجه محلياً تتميز برمزيتها وتعبيراتها – واجتهدت الجماعة أن ينتجوا فناً مصرياً رمزياً وسريالياً فى نفس الوقت . وفى سبيل ذلك اهتموا باستكشاف الرموز والعلاقات الداخلية فى المجتمع المصرى وفى جوف الأوساط التى تؤمن بالتقاليد والمعتقدات الخرافية ... الخ . وكان لوجوده فى أوساط تلك الطبقات أن وجد ضالته وسهل عليه أن يصورها إذ كان

قاموسه متشبع بها .

والجزار لم يكتشف عالماً غير موجود . أنه فعل كما فعله غيره من كبار المصورين حين يعكفون على رسم لوحات متتالية فى مضمون استحوذ على خيالهم الخصب فى معمار تشكيلى يتسق مع وجدانهم التعبيرى ... إذ وجد وجدان الناس البسطاء فى سعى دائم للتواصل مع كرامات السيدة لوساطة شافعة خالصة إلى الله المجيب لمطالب الخاشعين . وفى ذات الحى نجد صناع الأحجبة والتعاويذ ومنشدى الأوردة والأدعية فى حفلات الذكر والتواصل والهلوسة فى عتمة بخور المجاذيب والدراويش وجولة الواصلين رافعى البيارق والأعلام وأكلى الثعابين والحواة وملتهمي الشعلات وراشقى الأسياخ الحديدية فى أجسامهم ولاعبى السيرك والرجال المخنثة ... بانورما عريضة من ميثولوجية الحياة الشعبية المصرية حين تركن فى حلولها لمشكلات الحياة إلى الاستعانة بالسحر والأثر والغيبوبة فى الأسطورة وحين تندفع بإرادتها إلى نوبات الهوس حول أضرحة المشايخ والواصلين . كل ذلك فى جو من الطلاسم ضد المجهول وضد الشر والموت ... هذا هو عالم الجزار فى لوحاته ورسومه التى صور فيها ثقافة قاع المجتمع المصرى .لقد أبدع الجزار هذه الرؤية فى مرحلته الثانية المتميزة ما بين عام ١٩٤٨ وعام ١٩٥٩ تقريباً - وقبلها يمكن لنا أن نميز لوحات " من عالم القواقع " رسم فيها بدء الخليقة وما يدور حولها من مواضيع ... ثم يدخل بعد ذلك فى تجريب التجريد لينهى إبداعاته فى تألق عالم الفضاء حيث يرحل عام ١٩٦٦ تاركاً هذه الدنيا التى انشغل بغموضها وهموم الإنسان فيها .

ولقد كانت قدرته من البداية - حتى عندما كان طالباً فى كلية

الفنون - على تفسير الظواهر المختلفة من خلال الرسم ووعيه بضرورة توافر الوحدة والتجانس فى العمل الفنى ، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ومراعاة انسجام جميع العناصر فى اللوحة الواحدة شكلياً وموضوعياً . لهذا كانت أعماله ذات تأثير تراجيدى واضح .

كانت أول إبداعاته رسوم ولوحات تعبر عن ولادة الخلق بداية من رمال الشاطئ إلى القوقعة الأم حيث نجد فى أحشائها نساء عاريات وليدة بالعطاء الأسطوري القادم - إنها قواقع ضخمة كالأرحام فى أرض جرداء منذ / فكر أو طموح - لقد انطلق الجزار من تلك البدايات الأولى متجاوزاً ذاته إلى مضامينها القادمة . فيلبس نساء القواقع العاريات بالميلاد ألبسهن ملابس مزينة بالأحجبة والتعاويذ والطلاسم السحرية ثم أخرجهن من دفء القواقع إلى دفء الحجرات فى بيوت فقيرة منقوشة جدرانها ببصمات الأكف ، معبأة بالبخور وأنفاس الخائفين الذين يقاومون قدراً لا يقاوم وشراً كامناً لا مناص منه إلا بالغوص فى أعماق الدجل والسحر... كل ذلك يبدعه الجزار فى جو سريالي يعبر عن مضمونه .

وبذلك يدخل فن الجزار بعد ذلك إلى مرحلة سبرك الحياة الباطنة للمجتمع . يرسم أبطاله فى عالم أسطورى يحرفهم فى أداء تشكيلى ليتلاءم الشكل والمضمون فى وعاء واحد مشحونة بالرموز ومفردات الفن الشعبى مع كثافة الأداء اللوني وفى وحدة فنية وبأستاذية واضحة . ونجد أن أغلب لوحات هذه الفترة متوسطة المساحة فى الغالب باستثناء أعماله الملحمية الكبيرة مثل لوحة " السلام " و" حفر قناة السويس " . والبناء الفنى عند الجزار كلاسيكي بمعنى المحافظة على النسب فى

المنظور فى البعد الثالث حيث نجد فيه بعداً سيكولوجياً أكثر منه تشكيلياً



آكل الثعابين

بورتريه [الرجل والقط]



. فالعناصر الموجودة فى عمق الصورة بمثابة اسقاطات نفسية لأبطال اللوحة المحتلين مقدمتها - وما تزال القوقعة تحتل فى لوحة السلام بؤرة حيث تخرج منها عروس فى ثوب الزفاف لتؤكد ولادة السلام فى ظل الوحدة العربية . مع رموز سريالية لأجنحة القصر المنيف والبحر المترامى فى الخلفية . أن الجزار يلتقط من مخزونه الباطنى المعبأ بحكايات من التراث الشعبى موضوعات أعماله التى تصور واقعا حياتيا واجتماعيا لفئة من الشعب . فالمجاذيب والنذور والموالد وشواف الطالع وقارئى

الفناجيل ومحاسيب السيدة وتحضير الأرواح والدراويش وطاسة الخضة كلها مواضيع غنية - كان يحرف في نسبها وأشكالها في سبيل تعبير أوضح ويضيف إليها رموزاً شعبية كالكف والعيون والأسود والثعابين والوشم والمفاتيح والجوامع مرسومة رسماً شعبياً نجده على جدران عودة الحاج كما نجد عناصر غريبة تمنح اللوحة جواً سريالياً مثل السلحفاة والديوك والبيض والبيارق والقطط والأفيلة وآواني نحاسية وشيَشْ وطيور خارجة من البيض وخواتم وطواقي وحلقان وسبح وعقود كلها كأنها وشم لغرابة أشكالها حتى الكراسي والأثاث فهى شعبية الجوهر - كل ذلك فى جو ساحر عجيب ينضح بالبيئة المليئة بالخرافة والشعوذة .

ونادراً ما كان يرسم مناظر طبيعية أو وجوهاً لمعارفه أو طبيعة صامته وحتى حين يرسم مثل هذه الموضوعات فإنه يضيف إليها رؤيته التشكيلية المميزة مثل لوحة تأمل رسمها لزوجته عام ١٩٦٠ وكما فعل بلوحة الرجل والقط التى رسمها للناقد الفنى " ايميه أزار" عام ١٩٦٣ أو لوحة طبيعة صامته التى رسمها عام ١٩٥٩ لإبريق عربى وفاكهة ...

وينتقل بفنه إلى التجريد - الخربشة على سطح اللوحة - خربشات عشوائية سرعان ما ساقته إلى عالم الفضاء لكى يدخل إليه حيث يتعامل مع سطح اللوحة بوسائل تشكيلية تجريدية ككشط السطح بخطوط رفيعة أو وضع عجائن أو لصق قواقع حقيقية وبدأت أعماله الجديدة تكشف عن رؤية فتحت له طاقات السماء فانطلق . وإذا بنهاية إرهاصات خربشاته وتجاريه الفضائية تتبلور إلى رؤية فنية جديدة أساسها الأشكال الآلية : أسلاك ممتدة وتراكيب معدنية معقدة ميكانيكية وكهربائية وخوذات معلق بها أسلاك فضائية يتدلى منها أحجبة وتعاويذ ورسوم من التراث



دنيا المحبة

الكائن فى نفوسنا والمستقاة من مرحلته قبل السابقة .

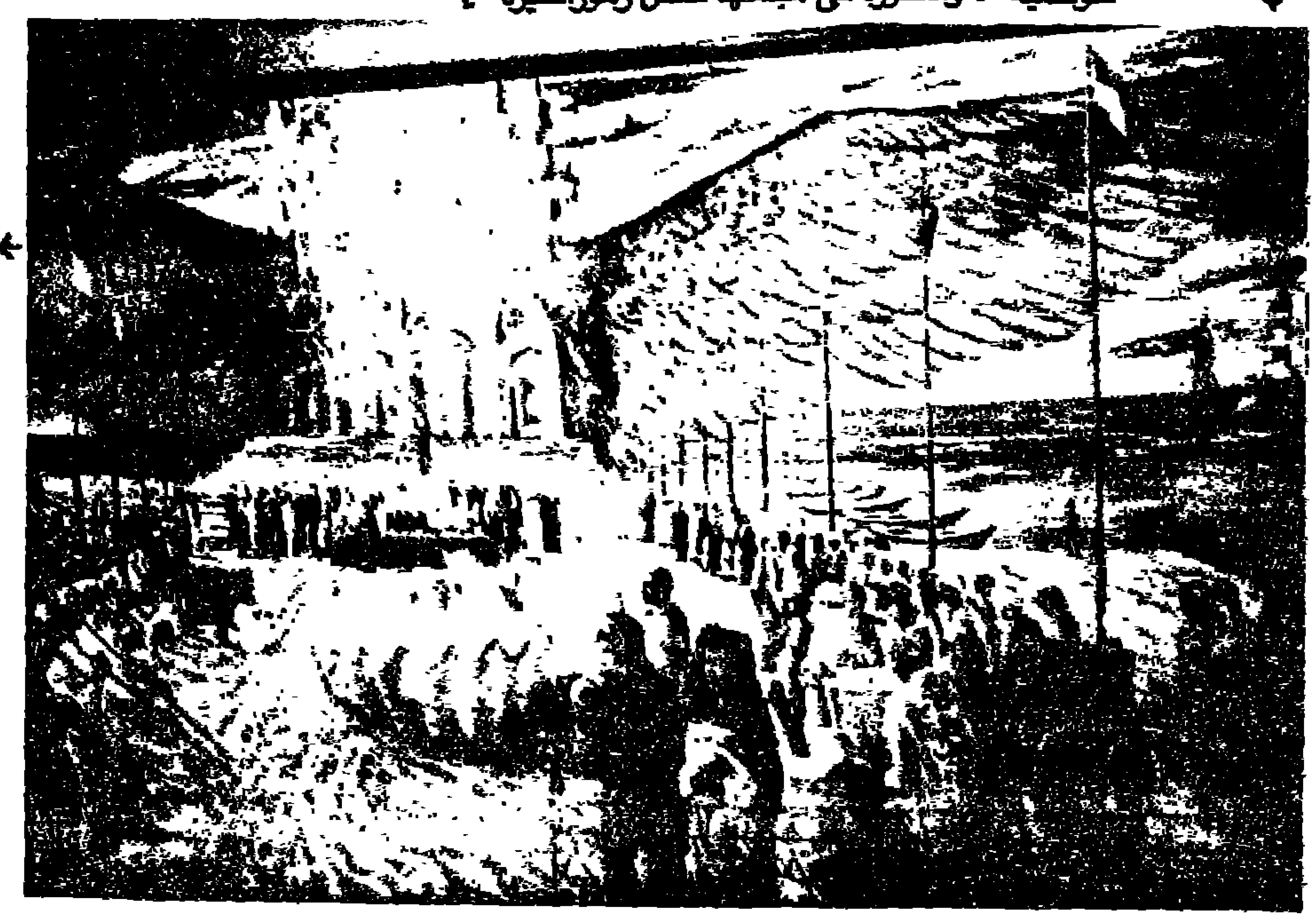
لم يكن الجزار إلا ابن الثورة البار والمؤمن بها - ومع رؤيته التشكيلية الناضجة قدم لوحة السد العالى ... وجه المصرى وقد لبس خوذة شفافة وينزل منها تركيبات معدنية ميكانيكية تتخللها صواميل وأسلاك وفيوزات كهربية لتعبر عن بدن الرجل أعلى الصدر ويكتمل البناء بتراكيب إبداعية لآلات كأنها تصعد إلى الفضاء الكونى والأرض ممتدة فى شخوص لها ظلال وينتهى الأفق إلى مدينة بيضاء - إن اللوحة أسطورية المذاق سريالية الواقع ولتعبر عن الإنسان المصرى العظيم المحمل بالعلم ليقيم السد - وفى لوحة الميثاق أيضاً فيها الرمز طاغ والمرأة التى تحمل الميثاق خضراء تعبر عن الخصب - إنها شجرة تلتحف بالملاءة فى عنقها عقد



السلام

يسار الصورة رجل فوق رأسه قوقعة

تفصيل [لاحظ رجل الفضاء فى يمين المنتصف بجواره فتاة تحمل قطة ثم رجل يرسم وعلى ظهره رسوم طوطمية ، والصورة فى مجملها تحمل رموزاً كثيرة]



الصورة مليئة بالرموز - تعبر عن السلام ، القصر الكبير يدل على الأمان ويرفرف عليه السعادة - والعروس تخرج من القوقعة وقد لبست فستان الزفاف - إنها السلام - وأمام المنضدة الخضراء يجلس الرؤساء حولهم رجال الحكم وفى يمين مقدمة الصورة يظهر رجل من الفضاء بجواره فتاة تحمل قطة - ثم رجل يرسم وعلى ظهره خطوط بيضاء توتمية - وعلى اليسار الصورة رجل يحمل فوق رأسه قوقعة وعلى البعد فنارة رمزاً للهداية .



الميثاق

كأنه حجاب والرجل يركع يسارها ماسكاً عدة العامل والرجل الآخر معمم على كتفه الفأس وعند أقدامه صك بملكية الأرض وعلى كفيه ثمرة القطن وورقة شجرة كل ذلك مع أشكال ميكانيكية وأقفاص من الصلب يعبر عن أطباق فضائية . وفى خلفية اللوحة ميناء بحرى ومدينة بيضاء ...

وفي مجموعة أعماله عن الكائنات والأجسام الهابطة من الفضاء لتكون بمثابة إنذار يوجه الفنان لعالمه وكأنه يقول : " بعدها سنعود لنرسم من جديد الخوف الكامن من نفوسنا من المجهول واللاقدرى وهموم الإنسان الذى يسكن قوقعة الأسرار ... " .

حامد ندا :- (١٩٢٤ - ١٩٩٠) :-

وننتقل بعد الجزار إلى نجم آخر تألق بعده - نجم تألق مع جماعة حسين أمين . ولد حامد ندا فى نوفمبر عام ١٩٢٤ وحصل على دبلوم الفنون الجميلة (بالقاهرة) عام ١٩٥١ - وسافر فى بعثة لأسبانيا حيث حصل على دبلوم التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة بمدريد عام ١٩٧٧ - وقد حصل فناننا على عدة جوائز منها الجائزة الأولى فى التصوير عام ١٩٥٩ - والجائزة الثانية للتصوير فى بينالى الإسكندرية عام ١٩٥٩ ، والجائزة الذهبية فى بينالى الكويت عام ١٩٧٥ - وقد أنتخب كعضو شرف بالمركز الثقافى لحوض البحر الأبيض فى برشلونة عام ١٩٧٧ - كما كتب عن حياته وفنه فى معجم لاروس للفن المعاصر - وكان عضواً فى هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان ثم رئيساً لشعبة التصوير الجدارى فى نفس الكلية .

بهذه المقدمة نحس أننا أمام فنان متألق - سريالي المذاق - لكنه - مثل - الجزار - أخذ رموزه من أرضنا الطيبة - ولنحلل معا أحد أعماله الأخيرة لنقترب من أسلوب هذا الفنان الفريد .

اللوحة التى نعرضها زيتية مقاس ٨٠ × ١٢٠سم معروضة فى متحف الفن الحديث . تضم اللوحة عن امرأة وحصان وديك وقط - عناصر قد إستخدمها الفنان من واقع فننا الشعبى الأصيل . فالديك يعبر عن الذكورة والحصان يعبر عن الصحة والمرأة هى الخصب والإخصاب واستمرار الحياة . وبأستاذية فذة يصور خلفية اللوحة فى أسلوب تصويرى واضح نجد حائطاً عليه رسوم لها طابع طوطمى ... والمرأة المصورة فى اللوحة لها مذاق بدائى - أنها تذكرنا بالمخلوقات المرسومة على حوائط كهوف البوشمان . مخلوقة قد نراها جنسية الطابع أو قد نراها مزرية الصورة - أنها امرأة من

تلك الطبقة العاملة الحيرة ذات الجسم الأنثوي الطاغي فالوسط نحيف والأرداف ممتلئة – وعندما نرى جسدها مقارنة بالحيوان الحصان ، والديك أوحتى السمكة !... أو أيّ من الرموز التى يجسدها ندا فى لوحاته – نجدها جميعاً ذات مذاق بدائى يشكل فيه الفنان ويغير من نسبها التقليدية التى تراها العين – يضخم ويطول أجزاء – يركز على بعض منها ويهمل البعض الآخر – يمنح الشكل حركة ديناميكية تومىء بحدث مرتقب .

ويختار الفنان تلك الرموز ليضعها فى لوحاته – تبعاً لموقعها الدرامى داخل العمل : نجد امرأة راقدة عارية يقف على جسدها ديك ثم حصان بالجوار كأنه سيبدأ لأن يأخذ دوره النشط لاستمرار الحياة !!

ولنقترب أكثر من اللوحة ومن لوحات أخرى لفناننا العبقرى الذى بدأ إنتاجه أوائل منتصف الأربعينيات نجد أنه قد تأثر بالرسوم المصرية القديمة – نحس عندما نشاهدها بأن الفنان قد استوعب تراثه واستقى منها نغماً آخر حولها وشكلها بأسلوب جديد استمر معه بعد ذلك ليتشرب بمذاق أفريقي فيه نكهة بدائية ذات رد فعل له مذاق خاص يمكن أن نطلق عليه لفظ شيطانى – أن الأجساد عنده كأنها قد تملكها جنيٌ فَعَفْرَتَ من نسبها ومنحها حركة دوامة كأنها ترقص على أصوات دفوف عالية النبرة وقد تملكها كيان سحرى صادر من العالم الغامض الممتلىء بالرغبة والخوف من المجهول والإثارة والهوس .

وكلمة شيطانى ليست من عندى – وإنما كانت لاندريه بالرو ويطلق عليها الكلمة الفرنسية Demonique [١] كما يطلق عليها الناقد الكبير

---

1) A.Marleuy , Les musee imaginaise de la Scultures mandiale (1) Paris , 1952 .

وتبنيك كلمة Demonism (١) كأنها إتجاه في الفن . هذه التسمية قد تسوقنا إلى البلبة والإرتباك ؛ وليكن هذا الوصف كما يكون ، إلا أنه من المؤكد أنه قد دخل على الفن الأوربي عنصر جديد منذ جويا عندما رسم مجموعته المعروفة بالكويرتيكوس Los Coprnichos المليئة بتلك المخلوقات البشعة التي ترمز إلى الجنس البشري عندما يذهب إلى الجحيم ، بتلك الطيور العملاقة وهي تنعق واجلة مرتجفة بين ركائب مليئة بالذهب ، وبجثث تنهض من القبور لتحفر على الأرض كلمة " الحياة ... لاشيء " (١) .... ومنذ ذلك الوقت نشأت واستمرت محادثة خفية بين الماضي والحاضر ،



مناجاة [هي يعطيها الطائر وهي تهبي العش والبيض وتحضن أرجلها بسلك " أخضاب " ويدنيها السحابة والنبت]

2) Chales ,Wentinck Modern & Brimilive Art . Phaidon , Byford 1949 . P. 4-8.

1) Charles Terrasse , ; Goya . Y . Lucientes , Floury , Pris , 19?1. P.P. 101,102.



التعمير

تحررت بها قوى عاتية من الأرواح تنتسب للماضى ، قوى كان يظن أنها قد قهرت واستنفذت قوتها ، انطلقت من عقالها ونزلت إلى الحلبة ! وبينما الفن يبحث فى ثنايا ماضيه حيث معبودات شعوب موغلة فى القدم ،

ووجدت تلك الناحية الغامضة للنفس البشرية أو بمعنى أصح للجانب المظلم لها متنفسا للتعبير عن ذاتها (*) واتجه فنانو القرن العشرين إلى الهاوية حيث اللا تكون ! ووجدوا المعرفة الشخصية فى أشكال من الفنون كشفت عن أغوار نفسياتهم السحيقة . ابتكر الفنان فناً تناوله بقبضة خاطفة أثناء ثورته التى بدت مختلطة بالأزمنة القديمة (٢).

ونرجع إلى فناننا ندا - على ضوء ما شرحناه لنتطلع معا إلي أعماله فى تبلوره الأخير.... تقول فى كتابها عن الفنانين المصريين (٣) - الملاحظ منذ الأربعينيات قد استطاع أن يهضم مختلف الاتجاهات الفنية وأن يعيد تشكيلها من جديد فى أغلب أعماله . ومع أن جسم الأنثى فى الثمانينات قد بدت كأنها مرنة - لدنة ومرغوبة ، فقد أخذ ذلك الجسد تطورا فى الشكل بعد ذلك نجده أولا ليعكس أماً فاضلة ثم يتطور ليكون Virtuous رمزا للأخصاب ثم يبدو بعد ذلك عنصر جنسى - وأخيراً ليصبح شكل يتعلق ويرتبط بفكرة (Homeland) الأرض الطيبة - الوطن - ومثل ماتناول هذا التطور للأنثى كرمز ، نجده أيضا فى الديك حيث نجده فى الخمسينات يعكس رمز Patriotism الوطنية والبعث الجديد والصحوة ثم ليصبح بعد ذلك رمز الذكورة على مدى الستينات ثم ليستقر مؤخرا ليكون وشما شعبيا لجلب الحظ السعيد . ذلك يصدق فى باقى العناصر مثل السمكة ، الطيور والزواحف والسحالف حيث نجد الرمز قد مر فى عدة مراحل ليستقر أخيرا ليكون رمزا لطوطم ووشم شعبى .

---

*) دكتور جيكل ومستر هايد - صورة دوريان جراى - الأخوة كارامازوف .

٢) صبرى محمد عبد الغنى ، سمات الفن الأفريقى فى تصوير بيكاسو ، رسالة دكتوراه غير منشورة - جامعة حلوان - كلية الفنون الجميلة ، عام ١٩٨٢ ص١٧٦ ، ١٧٨ .

3) Fatma Ismail , 29 Artists in The Museum of Egyptian Modern Art ." AICA ., National Sec . Egypt , 1995 .

وهذا التطور فى تناول عناصر لوحاته وعلاقات تلك العناصر بعضها ببعض لتؤلف وحدة لها معان خاصة - يسوقنا الى أن نستعرض تطور أسلوبه بنظرة بانورامية حتى نستوعب كل أعمال فناننا الكبير.

مر حامد ندا بعدة مراحل فنية تجلت فيها قدرته على تصوير الواقع الشعبى المصرى بمفاهيمه الميثولوجية وبتعقيداته المبهمة فى عالم الوعى واللاوعى :

المرحلة الأولى أعوام ١٩٤٦م إلى ١٩٥٤ كانت لقراءات ندا الخاصة فى صباه لفرويد وأدلر، وهيجل وشوبنهاور ونيتشه اكبر الأثر فى تفهم ندا للسوكيات المرضية والنفس البشرية وتكوين وجهة نظر فلسفية وناقدة للمجتمع بشخوصه المستغرقين فى احلام اليقظة خاصة وقد عاش ندا خيالهم وعقليتهم وبيئتهم (١).

كانت رؤيته الاولى نقدية لاذعة ساخرة تغلفها التشاؤمية الصوقية المستقاة من الحياة الشعبية عند قاع المجتمع. وظهرت فيها رموزه الشهيرة كالقبقاب والزير والشيشة ولمبة الجاز والقلة - اشخاصه وكانت مغايرة تماما لوظيفتها ونسب بعضها لبعض فالزير مثلا ليس زيرا تقليديا لكنه زير مهمل يوضع عليه غطاء ليعلوه حجر ليؤكد الناحية التعبيرية له - كما استخدم رسوم الوشم ورموز جلب الحظ فى خلفيات لوحاته - وتميزت اشخاصه باتكتل والتجسيم يسيطر عليها الاحباط والتدهور .

فى المرحلة التالية (١٩٥٢- ١٩٥٨) كانت فترة اكثر تحررا - حيث ظهرت رموزاً جديدة كالسمكة للرزق ، والديك للصحوة حدث لشخوصة نوع من التسطيح بعيدا عن التجسيم النحتى - فاقترب بذلك من التصوير المصرى القديم ونجح فى أن يحيط اشخاصه بأجواء لونية منغمة تبدو انها

---

١) فاطمة على / حامد ندا - الهيئة العامة للإستعلامات - القاهرة - ١٩٨٤ ص ١٠ .

تتمتع بحرية التنفس داخل مساحة فراغية - ليس عنده خط أفق أوخط أرض (كالمصرى القديم) فلا تدرى أين تقف شخوصه - لاتدرى ان كانت واقفة أو مستندة على أرض أم تسبح فى الفضاء .

المرحلة الثالثة (١٩٥٩- ١٩٦٢) اتجهت الى التبسيط وازدادت المساحات الخالية من الأشكال وتعتبر امتدادا للفترة السابقة .

الرابعة (١٩٦٢ -١٩٦٤) حيث عادت الأشكال الرمزية المستوحة من الحياة الشعبية تأخذ مساحات كبيرة فى فراغ اللوحة ، وظهر استفادته من التصوير المصرى القديم خاصة فى المثالية الشكلية .



ديناميكية (كرة سلة) [لاحظ رسم مبالية تطفو فوقها فتاة بيضاء تحمل حمامة السلام]

الخامسة (١٩٦٥ -١٩٦٩) - تحول اللون الى الأسود والأبيض الكثيف بدرجاته والمحملة بدرجاته البنى والطوبى الساخن مشوبة بزرقة

خفيفة والأخضر الفاتح وتتعدد درجات اللون فى الخلفيات لخلق شفافية . فلاتعتمد اللوحة على الرمز يقدر اعتمادها على السطح والملمس .

السادسة (١٩٧٠ -١٩٨٠) قدم فيها العديد من اللوحات المستوحاة من الحياة الشعبية والريفية بجانب لوحاته التى تعبر عن مصر وانتصارات أكتوبر - وتظهر فى هذه المرحلة الايحاءات التى تذكرنا برسوم الأشخاص والحيوانات الموجودة فى الفن البدائى - والأفريقى من حيث تركيب الجسم وتوزيع الأشكال على سطح اللوحة دون الإهتمام بحجمها الطبيعى أو قربها أو بعدها فى الفراغ أولتسبح فيه . وتعتبر هذه المرحلة المتبلورة هى التى نوهنا عنها في بدء كتابتنا عن تحليل أعماله الأخيرة .



المبروك

إن رموز حامد ندا مستمدة من البيئة الشعبية ومن أجواء السحر والشعوذة ، ومن العقيدة المصرية القديمة التى تعيش فى اللاشعور الجماعى : الحصان الذى نراه مع المرأة ثنائى ظهر فى العديد من لوحاته فى فترة السبعينيات والثمانينات القط والسلحفاة والماعز و.....و الرجل والمرأة والقزم - إلخ - كل هذه العناصر وضعها فى حوار تشكيلى اقامه ليؤكد معان تعكس أسلوبه المميز المعاصر الذى لاتخطئه العين .

جماعة التجريبيين :

سبق أن نوهنا عن تلك الجماعة عند الكتابة عن الجماعت الفنية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية – وقلنا أن هذه الجماعة بدأت مع معرضها الأول عام ١٩٦٥ ... مؤسس هذه الجماعة :

مصطفى عبد المعطى :

ولد عام ١٩٣٨ – ومع ولادة الثورة كان يافعاً من العمر ١٤ عاما يتلقى تربيته الإعدادية والثانوية من منظور وضعته الثورة المصرية : التاريخ وجغرافيه الوطن العربى ، ووضع الشباب وبنائه . وفى عام ١٩٥٧ التحق بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية حين انشائها هناك . وتخرج منها عام ١٩٦٢ بعد دراسة اكاديمية صارمة تحصل منها على المفاهيم العلمية لوظائف التقنية وأصول فن التصوير ، وعمل بتدريس الفن بذات الكلية بعد التخرج مباشرة وظل يعمل بها لما يقرب من ٠٠٠(١٨ عاما) كان له تأثيره فى صنع جيل من الفنانين السكندريين الذين تشربوا تعليم تجاريه فى التصوير وبذلك كان له بصمة واضحة فى صنع جيل سكندرى تفصح تجاريه عن إضافات للمستقبل ...

وفى عام ١٩٦٥ عرض تجاريه مع جماعة التجريبيين التى شارك فى تأسيسها حيث لفت الأنظار إليه وبرز بأنه فنان تجريدى قد امتلك طرائق غنية وفيرة الثراء فى تنويعات عناصر لوحاته وفى تكوينات متماسكة مع تقنيات ناجحة .

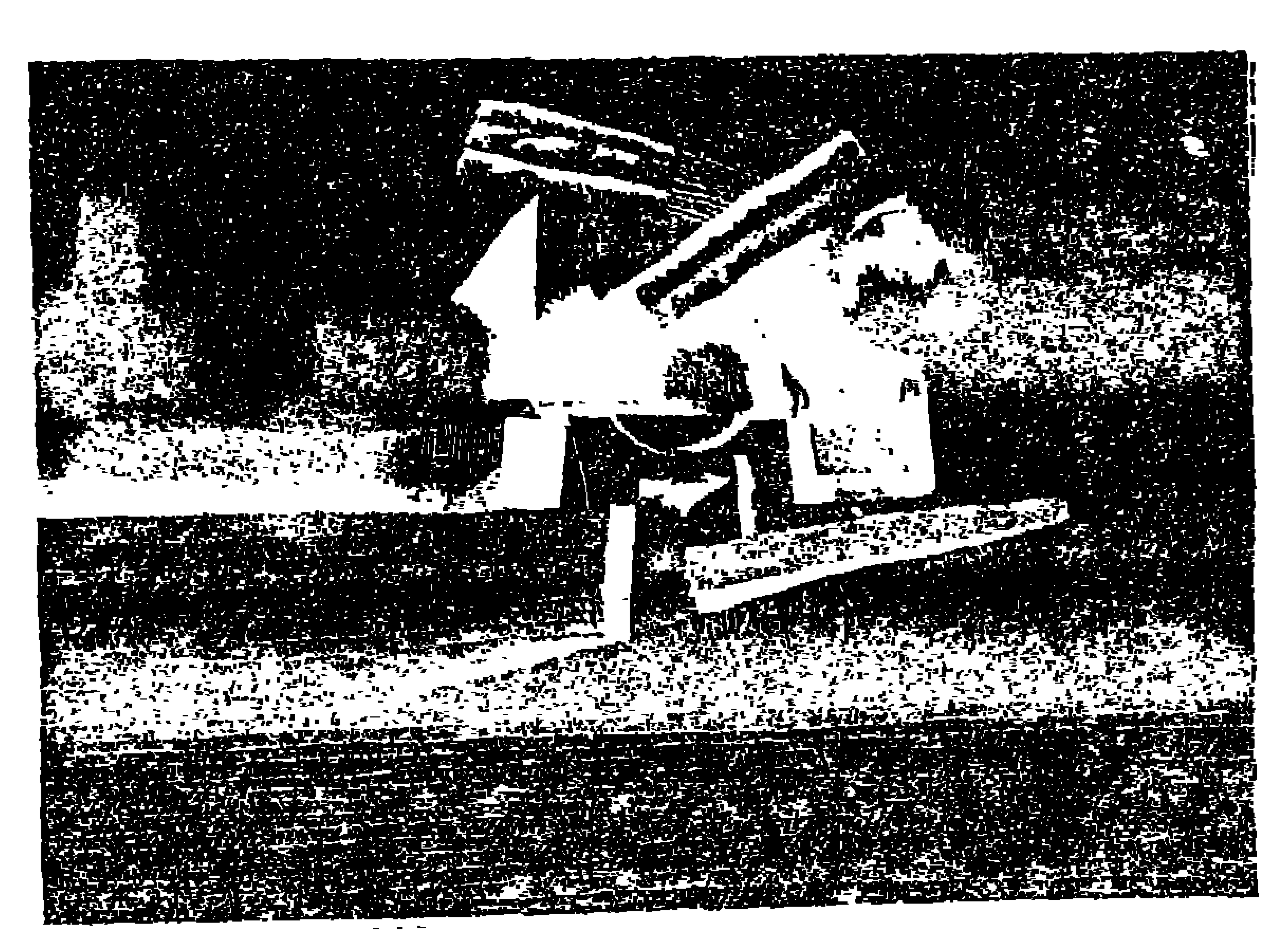
وفى عام ١٩٨٠ اختاره الفنانون المصريون رئيساً للمركز القومى للفنون التشكيلية بالقاهرة حيث تعامل مع الواقع الفنى برمته ملتحما بكل الاتجاهات والمواقف الابداعية للحركة التشكيلية المصرية ، وفى عام ١٩٨٨ انتقل إلى روما ليرأس الاكاديمية المصرية هناك .

والفنان مصطفى فنان تجريدى ، ذلك يبدو من رؤية اعماله اول وهلة ، ولكن بشيء من التأمل نجد أنفسنا أمام فنان يبنى تجريديته بعناية تكاد تكون هندسية فى صياغتها ووضع أشكالها بحيث توحى وكأنها مناظر من الألوان .

تجريديته تقوم على تفتيت العنصر ثم بنائه من جديد يومىء به ولايشبهه ، قد أصبح على يديه عنصراً مبتكرا من عندياته . ويكون من تلك العناصر مجموعات فى تآلف قوى دون تكديس لايخضع للمنطق المألوف لكنه متماسك ، متزن غامض فى نفس الوقت . أعماله كما لو كانت تمثل مناظر صحراوية ذات رؤى مقدسة لرموز أبدية لاتتكرر بل تتنوع : أهرامات مسلات - أقمار وشموس - لمحات أثرية وهياكل معمارية - أشكال هندسية - مثلثات مربعات دوائر... إلخ تجرى الواحدة خلف الأخرى تتوالى وتتدافع لتهبط فوق سطح لوحاته بهدوء وتوازن غريب مبتكر، فى تراكيب غير متوقعة لكنها محسوبة تعكس قوة التكوين - تبدو وكأنها أشياء من اللامعقول إلا أنها فى الواقع تخضع لمنطق فنان مبدع .. ملعبه الفراغ ! .. فعناصره المبتكرة يضعها فى فضاء قد تبدو كما لو كانت رمال ممتدة أو خضرة وديان اخصبها نهرنا الخالد ... تحس حيالها بالمنظر وقد بدت عناصره وكأنها تتنفس فى ذلك الفراغ الذى يحويها ، والفضاء الذى يحوطها.

إن مصطفى فنان لايتجاهل الثقافة الغربية لكنه فى الوقت نفسه فنان مصرى يتحدث بفراغات أرضه وإمتداد سهوله - يغرس مساحات واسعة من اللون الصامت ثم يخطط فوقها بتهشيرات متوازنة أو متقاطعة تتناقض مع نفس اللون وتكاملهأو نجد الانتشار بالتنقيط الدقيق على مستويات متفاوتة الكثافة مما يثرى أنسجة فضائياته بالملامس والألوان الترددية لموجات الضوء المرتدة من مسطح التصوير بما يرمى إلى احداث

تأثيرات بصرية متعمدة . أن صدى ألوانه على أسطح لوحاته تذوب فى شىء أشبه ما تكون بأنغام الضوء - إذا أردنا أن نتأمل اكثر... فصخب أضواء ألوانه أوخفوتها منتقاة بعناية - قد سماها عند أوائل السبعينيات عندما قدم تجربته فى معرضه ، بـ " فانتازى عالم الفضائيات " تتميز بعالم الثوابت الرصينة ، وفى تجربة الثمانيات انطلق مصطفى لتصبح عناصره سريعة متحركة دافقة إلى غير حدود تتواصل متتالية يغمرها الضوء وتتكسر عليها الألوان راقصة مرحة : ألوان جريئة تستمد ضرورة وجودها من ذلك التعايش الذى يبدعه الفنان - درجات الأخضر والبنفسجى ، رنين الأوكر والأسود ، عنف الأصفر والأحمر ، عناق الوردى والرمادى دون أن يهيمن أحدهما على الآخر بل تمتزج جميعها فى وحدة التكوين متخطية منطق المألوف لكى تحيا فى التناقض .



تكوين



والإنســان ليشــعر بالإنبهــار عندرؤيتــه أعمال مصطفى عبد المعطى دون معرفة السبب كما لو يكون أمام مدينة شرقية حديثة ، تذوب النفس فيها ويتفاعل الوجدان مع نغمات تلك الألوان ذات الحس المتلألئ والغنى ذى الرخامة والأناقة -وتتواثب الأشكال لتحط فى مكانها فى اللوحة فى تؤدة لتكوّن علاقات بين بعضها البعض بشكل محسوب ، - كل خط وكل مساحة بل وكل لون فى اللوحة له أرتباط مع نسيج التكوين - يستدعى إلى الذاكرة ذلك النسيج المعقد لنظام كونى أحكمت نظمة - انصهر فية الإحساس مع المنطق ، فى تضافر متماثل ومشاركة وجدانية كلية .

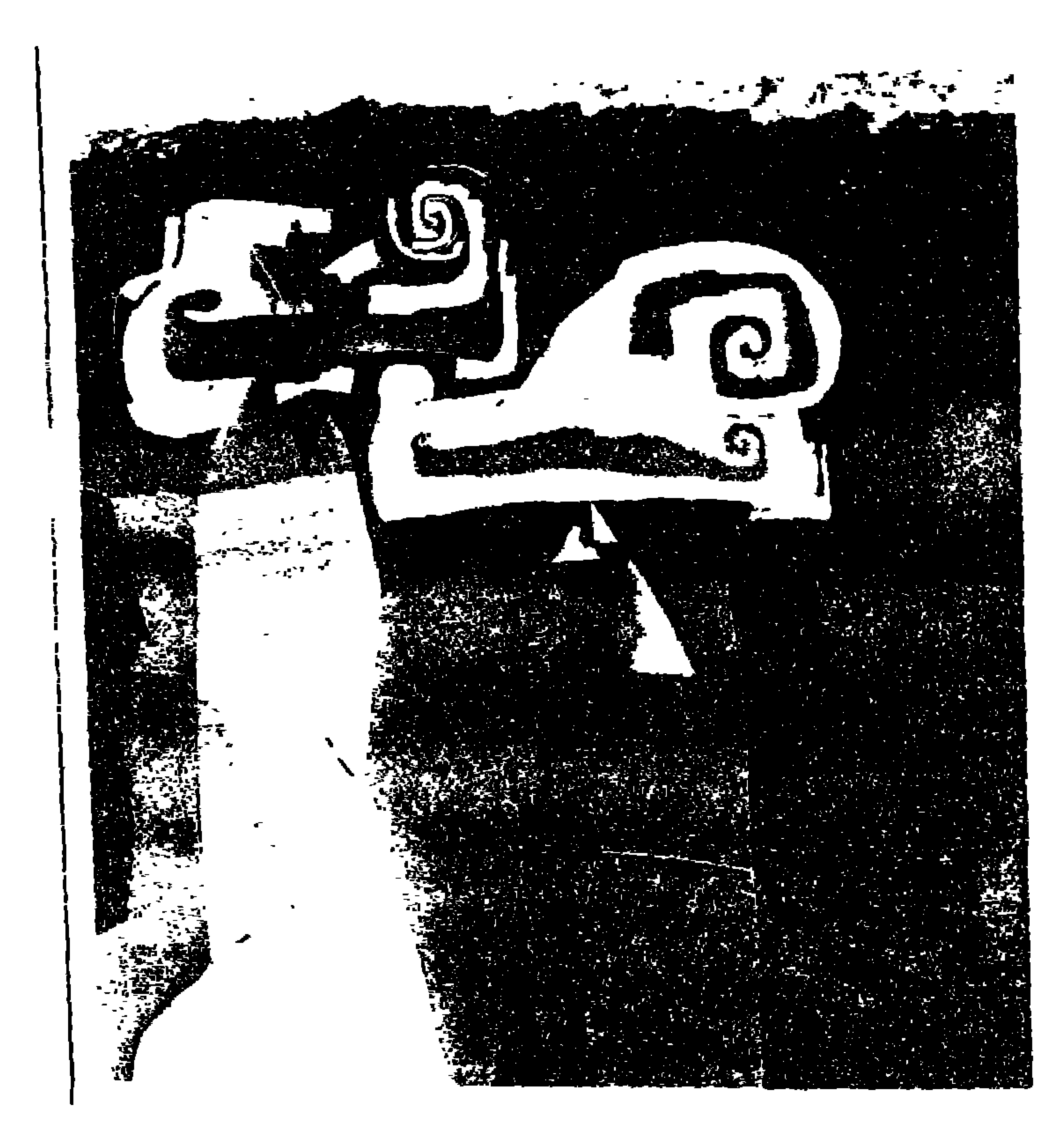
نظام يمنحنا أشكالاً وعلامات تتحد بقوة ، لها وجودها الرمزى الغامض ذات سحر نقى لفكر تكشف آفاقه عن دخيلة نفس فى حالة تطهر ، أو هى فى نفس الوقت تأمل عابد إستطاع أن يصل بسلوكة الوجدانى إلى كل شكل مع فراغه ، مع شبكة خطوطه لتتعانق الطبقات الإيحائية لتعكس لغة قائمة على العلم وعلى الحس النقى معاً .

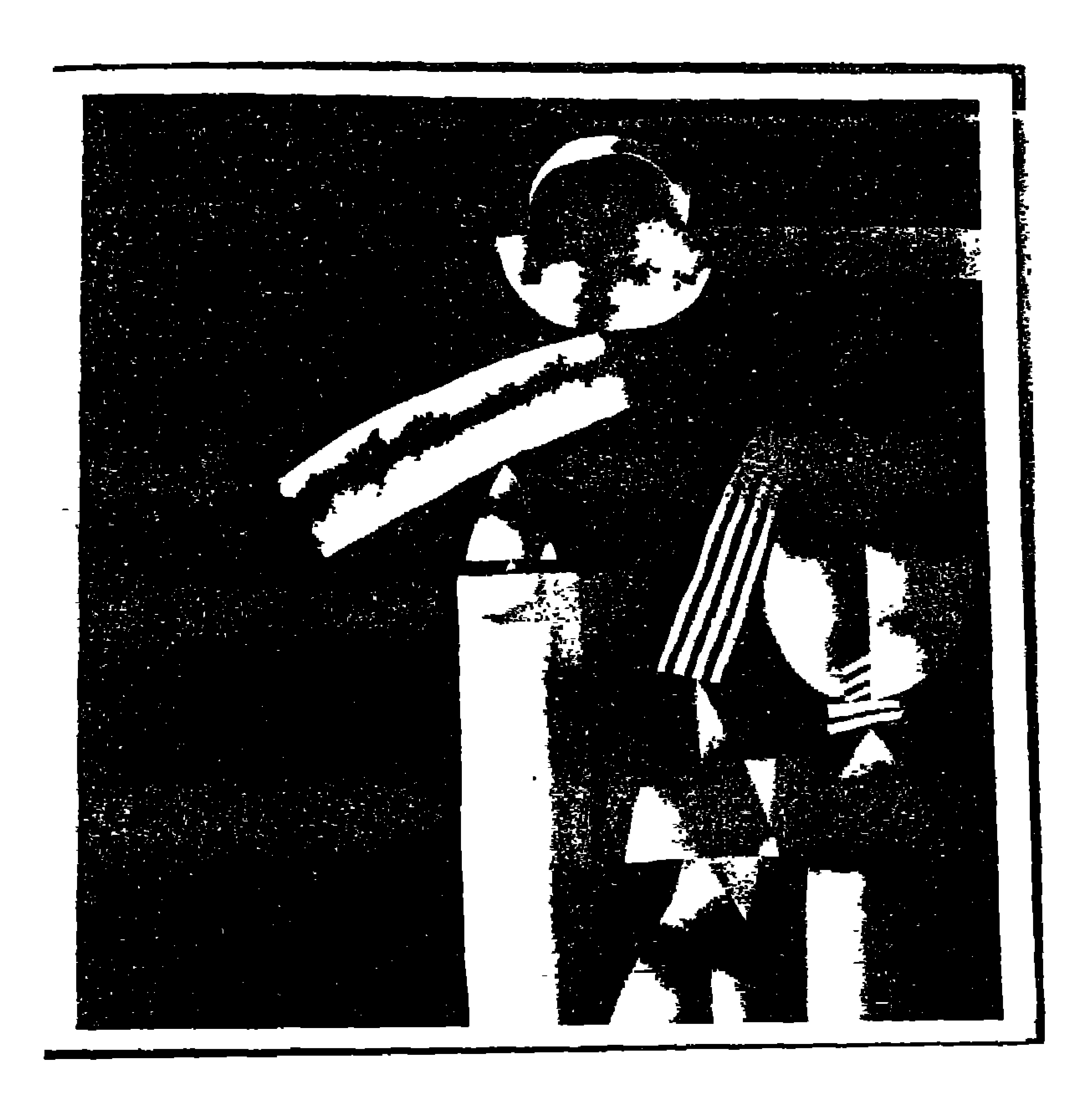
وفى الواقع - الذى لا جدال فيه أن فناننا مصطفى يعد أحد كبار فنانينا التى تقع لوحاته

ضمن واجهة الفن المصرى المعاصر. فبعد حصولة على الماجستير فى الفنون عام ١٩٧٢ حصل على بعثة إلى أسبانياً عام ١٩٧٤ حيث نال درجة الأستاذية من أكادمية سان فرناندو / جامعة مدريد - اسبانياً عام ١٩٩٧، ودبلوم التصوير الجدارى ودبلوم الترميم فى التصوير الزيتى من نفس الأكادمية فى نفس العام ، ثم أصبح وكيلاً لوزارة الثقافة والمشرف العام على المركز القومى للفنون والاداب من عام ١٩٨٠ حتى عام ١٩٨٨ كما ذاكرنا - ولة منجزات كبيرة عند تولية ذلك المنصب - وعلى الرغم من واجباتة الكبيرة الكثيرة فى ذلك المجال لم يمنعة ذلك من انتاج ابداعاتة - وان الانسان ليعجب كيف أستطاع أن يوفق بين واجباتة الوظيفية وبين فنة.



لقد أقام سيادته بمصر ١٤ معرضاً خاصاً بين عامى ١٩٦٥ حتى ١٩٨٦ فقط ، ثم تتوالى المعارض بعدذلك ، كما كان له سبع معارض خاصة فى أسبانيا عندما كان فى البعثة ، كما أشترك فى (١٩) تسعة عشر معرضاً من معارض جماعية في الخارج - منذ ٧٤ وحتى ١٩٩٢ - وحوالى (١٧) سبعة عشر معرضاً دولياً منذ عام ٨٦ حتى عام ١٩٨٩ ، هذ الإحصائية قاصرة حتى عام ١٩٩٢ لاشك أن بعدها أسهامات فى معارض أخرى .





هذا الكم الكبير من المعارض - تبين لنا معدن فناننا الكبير - فهو واحد من فنانين قلائل فى مصر، من بانوراما إنتاجه نجد أنه قد أستطاع أن يطور إبداعاته، فهو يعمد إلى إنشاء شخصيته الفنية وتطويرها على ثوابت راسخة فى أنتقال منطقى غير طفرى وغير مفاجىء، يقوم على نهج الملاحظة والاستنتاج لا تقف تجاربه عند توقع الإستلهامات المتكررة إنما تتغير فى إستمرارية متواصلة.

أنه فنان متمكن من تجاربه الطويلة ، تقبض يده على لجامها ، يروضها ، ويعرف كيف يقودها .. هو صاحب ظاهرة التواصل فى الحركة الفنية المصرية بطول سنوات عمره الفنى - فمن محصلات إنتاجه فى أى عمل فنى تصبح هى نفسها فروض ومقدمات لعمل فنى آت ، ان تطويع طاقاته الابداعية رهن بخضوعها لارادته الذاتية ولابد لهذه الطاقات من أن تندفع إلى مسطحات الرسم والتلوين طالما هو قادر على إمتلاك زمام الزمن .



تكوين

جماعة الفنانين الخمسة :

سبق أن ذكرنا أن هؤلاء عندما وجدوا أن الفن قد نحى نحو التجريد فيما يعرف بالفن للفن وجدوا أن فنهم ينبغى تصحيح المسار وإرتباط الفنان بالأحداث التى تدور حوله . نختار من هذه الجماعة .

عبد الحميد الدواخلى (١٩٤٠ -١٩٩١) :-

ولد بالمنصورة عام ١٩٤٠ - خريج كلية التربية الفنية تخصص نحت وخزف ثم سافر فى منحة لاسبانيا عام ١٩٦٧ وحصل على دبلوم مدرسة الخزف المركزية من مدريد عام ١٩٦٩ - غير أنه فى الواقع قد لفت الأنظار إليه لظهور موهبته كفنان .

فحصل على منحة من الحكومة الإيطالية أغسطس ١٩٦٤ وهناك اشترك فى بينالى فينسيا فى نفس السنة ، ثم حصل أيضاً على منحة من الحكومة الإنجليزية سبتمبر١٩٦٤ ثم منحة من الحكومة الفرنسية أكتوبر ١٩٦٥ وهناك اشترك فى معرض باريس الدولى فى نفس السنة أيضاً وعرض أعماله وهو فى باريس فى معرض داكار الدولى بالسنغال إحدى الدول التى تربطها بفرنسا روابط كثيرة منها الرابطة الثقافية - واستمر يعرض فى فرنسا عامى ٦٦، ١٩٦٧ بصالون باريس الدولى وذلك أثناء حصوله على منحة التفرغ من وزارة الثقافة من عام ١٩٦٥ حتى ١٩٦٧ - من كل تلك النشاطات نجد أنفسنا أمام فنان منتج شعلة نشاط ذو موهبة وثقافة فذة .. فهو من الفنانين الذين يستطيعون شرح أعمالهم بعمق وإقتدار - له عدة مقتنيات فى متحف الفن الحديث بالقاهرة وفى وزارة السياحة بالسويد ومقتنيات فى أمريكا - فرنسا - إنجلترا أسبانيا - إيطاليا - واليابان .

ويجانب تخصصه فى النحت والخزف إلا أنه كان أيضاً مصوراً - لوحاته صرحية أحياناً تمتد إلى ثلاثة أمتار وتزيد ، مثل لوحتى " العمل والحصاد " اللتين تتصدران جدران بنك بورسعيد فرع محمد فريد ، ثم لوحة " السلام " فى مبنى كفر الشيخ " وبناء السد " فى مبنى محافظة الجيزة - وجميعها تتميز بالضربات القوية والألوان الساخنة مع خطوط داكنة إستخدمها فى تعبيراته التصويرية . ومجرد اتجاه الدواخلى إلى وضع لوحاته فى المؤسسات العامة إنما يكشف عن اتجاهه فى أن الفن أداة تثقيفية ، وليس ضرباً من الأحلام الزرقاء التى يسبح فيها كل من الفنان والذواقة .

وموضوعات الدواخلى تلك مستحدثة اللمسات مستقاة من الاتجاهات المعاصرة التى تطالعنا فى المعارض الدولية مع إستنادها إلى تقاليد تشكيلية موروثة ، فحين صور " إنطلاق المارد العربى " فى لوحة ترتفع إلى ثلاثة أمتار ، اتبع فيها أسلوب المدرسة البنائية التى ترتكز على التعامل بين الخطوط الرأسية والأفقية ووجه العامل يشغل معظم المساحة ، تكاد تندمج قسماته مع معالم التشييد التى تكسو بقية الوحة . وقد عرض هذه اللوحة فى عيد العمال أول مايو عام ١٩٦٥ فاقتناها متحف الفن الحديث بالقاهرة .

غير أن الدواخلى يشتهر بتماثيله أكثر مما يشتهر بلوحاته . ومن أوائل إبداعاته فى هذا المجال تمثال " بناة السد " نحته مباشرة فى كتلة من الجص المدعم بالحديد ، مرتفعاً به ٧٠سم وممتداً إلى ١٥٠سم، صور فيه عاملاً يشد عربة بسيطة ذات عجلتين ، تنوء بما تحمله من أحجار نلاحظ فى هذا التكوين لهجة شعبية صادقة تعبر عن عناد المصرى والإصرار على الإنجاز العظيم كما أننا نلمس فوراً فكرة إنتصار الإنسان فى صراعه مع

الطبيعة معتمداً على نفسه ، حتى لو اضطر إلى إستخدام وسائل بدائية متخلفة .. ويلخص هذا التمثال تأثر الفنان بعد زيارته لموقع السد عام ١٩٦٣ أثناء عمليات التشييد الأولى ، وإحساسه بالإحترام العميق للعامل المصرى الذى لاتقف فى سبيله عقبات ، لم يصوره مرهقاً جديراً بالإشفاق ، بل مستبشراً منطلقاً نحو المستقبل الأفضل ...

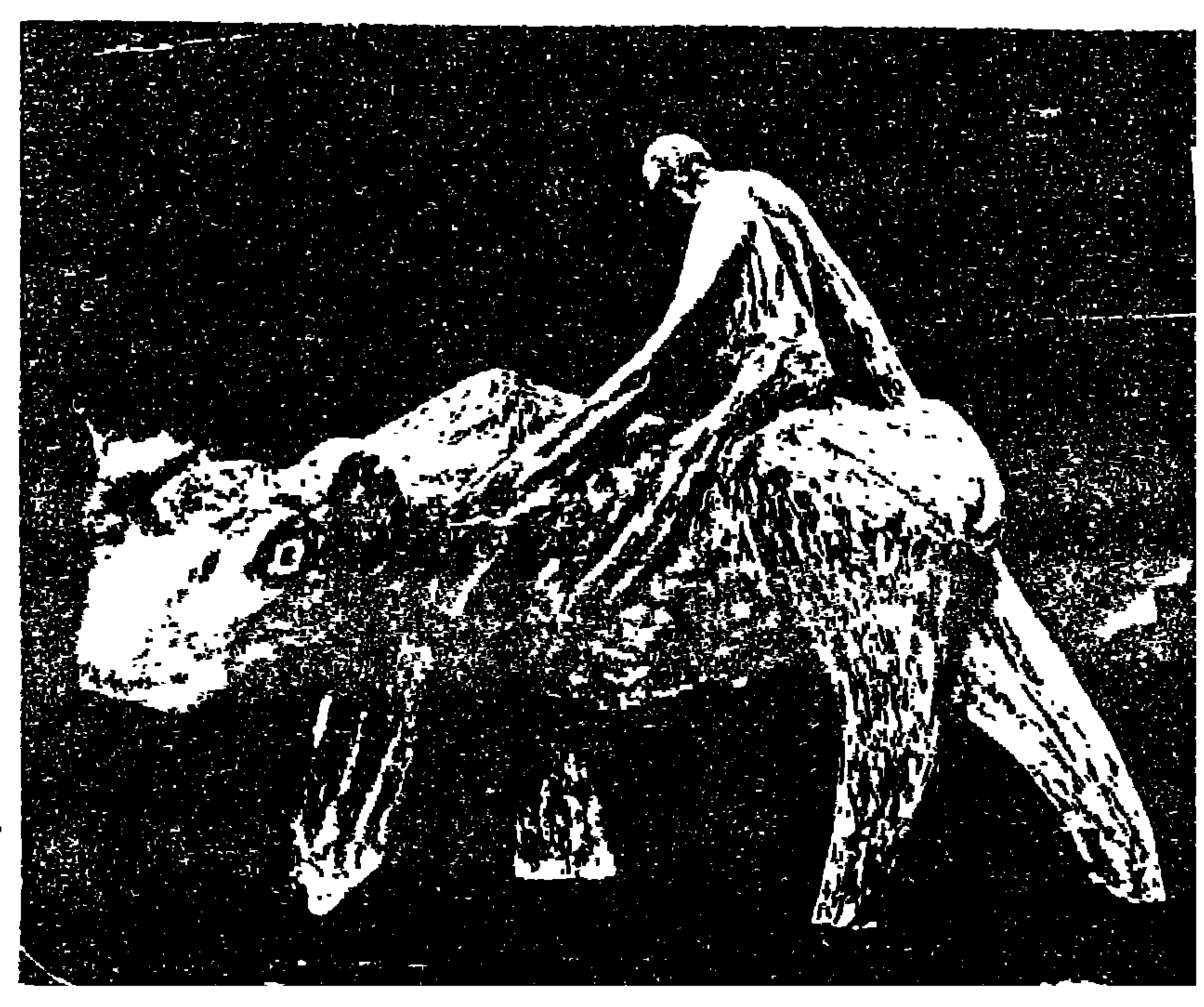
وفى أعقاب ١٩٦٧ اجتاز الفنان تجربة جديدة حين زار مدينة بورسعيد الباسلة وشاهد آثار الخراب والدمار ، عاد بعدها ليبدع مجموعة من التماثيل ، تعاون كل من الحديد والخشب فى إقامتها فى تكوينات مأسوية تعكس بصمات الحرائق فى كل من الخشب وأسياخ الحديد ... وفى تمثال " الأم بورسعيد " نزع إلى نوع غريب من الواقعية تكاد تختفى فيه



* قط (لاحظ التوثب والتحفز بما يلخص الأحداث الجارية) .

قسماتها خلف قناع رقيق من السيريالية والتجريدية معاً ، ممتداً بالتمثال إلى ١٠٠سم مرتفعاً به إلى ٢٥٠سم ، واضعاً على قمته مئذنة يعلوها هلالاً وقبة ترمز إلى التراث الإسلامى العريق وإلى اننا نحارب من أجل السلام ...

ثم يأتى عام ١٩٧٢ حيث يستشعر الفنان الشاب قرب اللقاء المظفر فى ٦ أكتوبر فى العام التالى فأقام معرضاً شعبياً فى محطة السكة الحديد بالقاهرة ، قوامه مجموعة جديدة من إبداعاته فى خامة الحديد والخشب .. كان واقعياً تعبيرياً هذه المرة ، مخاطب الجماهير فى حرارة وصدق . ويعتبر تمثال " السمكة " (٥٠ × ٢٥سم) من أبرز معروضاته .. استخدم فيها الحديد الخردة ليجمعه باللحام فى شكل كائن بحرى متوحش يفتح فمه وينفش أشواكه ويقف على زعانفه كأنها سيقان ، ويتحفز إلى ملاقاة العدو



الفارس الصغير

. تحول الدواخلي في هذا العرض إلى التفاؤل بعد التشاؤم الذى كان يعبر عنه في عام ١٩٧١ حين نحت تمثال " البومة " (٣٥ × ٣٠سم) من الأسمنت والجبس بأسلوب تعبيرى يعتمد على المبالغة والاغراب ... كان يقصد به أن يرمز إلى الدمار المصاحب للامبريالية والصهيونية ، أما من حيث التشكيل في هذه القطعة بالذات فقد نرى فيها الأسلوب التعبيرى الذى ينضح بالمأساة الدرامية .

وبعد أن هدأت أصوات السلاح وارتفعت أعلام النصر كان الفنان في طليعة من زاروا أبطالنا في الجبهة وداست أقدامهم خط بارليف . ويهمس عبد الحميد الدواخلي لكل معارفه بعد عودته بقوله : " ان أعمالى بعد ذلك ستختلف .. لقد شحذت احاسيسى ومشاعرى بعد أن شاهدت المقاتل البطل الساهر هناك في سيناء ، لايعبأ بالشمس الحارقة طوال النهار حتى تظلم الدنيا ويخيم السكون ، ويهبط السقيع .. ان الجندى الذى سأصوره الآن يختلف عن الجندى الذى صورته قبل ٦ أكتوبر العظيم " .

لقد حصل فناننا على العديد من الجوائز :-

جائزة النحت صالون القاهرة ١٩٦٢ - الجائزة الأولى في النحت معرض الطلائع ١٩٦٣ - جائزة من وحى التاريخ العربى في التصوير ١٩٦٤ - جائزة النحت عام ١٩٦٤ معرض الفن التطبيقى - جائزة النحت في معرض بينالى الأسكندرية عام ١٩٦٥ - الجائزة الأولى في الخزف من معرض بينالى ايبثا الدولى باسبانيا عام ١٩٦٧ - ثم دبلوم الشرف من المعرض الدولى باسبانيا عام ١٩٦٨ .

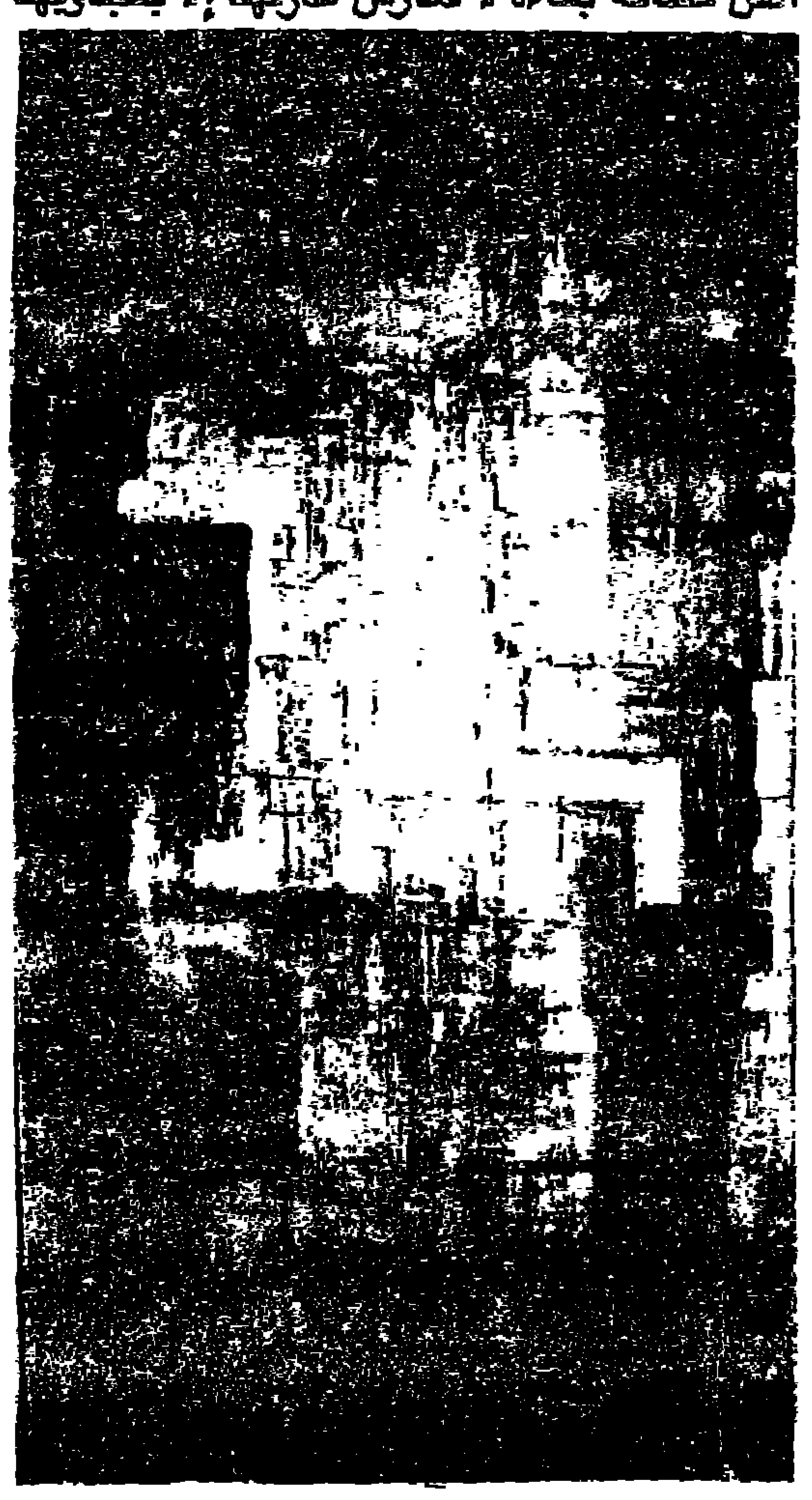
كما أن الدواخلي قد مثل الجمهورية العربية المتحدة في كتاب عن فنانى العالم الذى صدر في باريس عام ١٩٦٧ كذلك طبع عنه كتاب بأسبانيا عرض فيه تاريخه الفنى - كما ناقشت الصحافة والمجلات الفنية بأسبانيا أعماله الفنية خلال عامى ٦٧ ، ١٩٦٩ .

علي نبيل وهبة : (١٩٣٧ -) :-

وهو أيضاً من الفنانين الخمسة الذين ظهروا عام ١٩٦٣ عقب صدور القرارات الإشتراكية عام ١٩٦٢ المتعلقة بتأميم المؤسسات الكبيرة والتحول نحو الإشتراكية وما تبع ذلك من التعامل مع المعسكر الشرقي وبناء السد ... أنهم فئة آمنوا ببلدهم وبأمتهم العربية . ففي معرضهم الثاني عام ١٩٦٤ نادوا بالعمل من أجل إيجار الرباط الإيجابي الوثيق بين الحس الجماهيري وأعمال الفنان بشرط ألا يصحب ذلك خداع أو إنحراف بالحس الأصيل للجمهور - وألا تعاق الطاقات الإبداعية للفنان في سعيه نحو الجديد الواعي .

أعماله صرحية أيضاً كما لوكان يريد أن يرتفع بلوحات لتكون لها صدى واسعاً لدى الجمهور - إنه يريد أن يصبح حتى تلتقط تعبيره أعين الناس لتتجاوب معه وتحس بإحساسه وتستكمل الدائرة ليتصل حس الفنان بحس الجماهير... كانت هذه فعلاً رسالة هؤلاء الخمسة . انها محاولة لإيجاد الروابط كما قلنا وإنها أيضاً محاولة الوصول بالقيم الفنية إلى المستويات التي يستطيع فيها الفنان علي نبيل وهبة أن يتبين ملامح الطريق إلى منطق عربي معاصر - يستلهم أساسياته من التراث الفني المصري القديم ومن الفن الإسلامي العريق والفن الشعبي الأصيل - بمستويات أعماقها المختلفة وكذلك التجاوب من واقع الأحداث الكبرى التي تنفجر على أرضنا العربية حينذاك عام ١٩٦٤ وما بعدها حين قام مع زملائه بعرض أعمالهم من عام ١٩٦٣ حتى معرضهم الخامس عام ١٩٦٨ إخترت من لوحات علي ، صورة روافع السد العالي - لوحة ترتفع إلى مترين وأربعين ، ذتيمتر بعرض متر واثنتان وعشرين سنتمتراً - البناء يرتفع رأسياً بألوان حارة مضيئة تعكس الأمل الوضاء تعكس خطوطه الأفقية والرأسية

قوة البناء وشموخه – بينما نجد فى مقدمة الصورة آلات عملاقة داكنة عبر عنها الفنان بأنها روافع للعمل الضخم الذى يتم حينذاك . واللوحة مقروءة لجماهير الشعب بجانب انها عمل فنى معاصر – إنه لايريد أن يفقد الصلة المباشرة وغير المباشرة بين الفنان وجماهيره - إن إيمانه العميق بفاعلية الفن كطاقة بناءة لا تمارس قدرتها إلا بتجاوبها مع الجماهير والتعبير عن



بناء السد العالى

آمالها - بل والقدرة على تحريكها تجاه هذه الآمال .

وفى لوحته المعروضة هنا أيضاً والتى تحمل عنوان " صبراً وشاتيلا " - ذات مقاس صرحى أيضاً - ثلاث أمتار فى متر ونصف - نجد أن الفنان على ، يتجاوب مع الأحداث ليعبر عنها - أحداث إنسانية تأثر بها وأخرجها للناس بطريقة الكولاج - إستخدم شاش مع ألوان زيتية ، تتبين فيها شبح إنسان واقف ، يداه منسدلة بجوار عامود داكن كأنه آلة اعدام - ويغطى الشبح طبقة من الشاش الشفاف كأنها كفن - يزول من ورائها الانسان فيبدو ولا يبدو - وينتشر الشاش عرضياً هنا وهنالك ليغطى ما يجده من الإنسان - وفى أرضية اللوحة خرائب داكنة .. الصورة تحمل مأساة ، نجح الفنان فى التعبير عنها بأسلوب حديث معاصر يحمل قيماً



الوسيلة والهدف

فنية من ألوان منسجمة وتكوين فريد متزن ، وتخطيط واع بأصول الفن الرفيع المستوى ، انه محاولة من سلسلة لوحات أخرى لتأكيد دور الفن التشكيلي في البناء الحضاري لأمتنا العربية .

إن فن على نبيل وهبة يقوم على عدم فردية الفنان وعزلته التى كان يعيش فيها الفنانون قبل الثورة ليضع فى حسابه الحس الجماهيرى . وليصبح العمل الفنى عنده مسئولية داخل إطار مجتمع إشتراكى عربى قام حينذاك - قوياً عارما ، كل ذلك - بجانب أنه يلتزم بروح العصر فلا يغفل التجارب الإنسانية فى الحقل التشكيلى على إختلاف نزعاتها - يأخذ منها بما يفيد رسالته التى يضعها دائماً أمامه .

إن للفن رسالة سامية تتعلق بالمجتمع يأخذ منه احداثه ويعطيه ويعبر عنه بحس معاصر حديث .. إنه لايعيش فى ظل الإتجاهات العالمية المعاصرة التى تنادى بأن الفن للفن - إنه فرد فى المجتمع فيه ومعه . إنه يريد أن ينفذ إلى الطريق الذى يربطه بالواقع والحياة ولكن من زوايا تتفق ومنطق الفنون التى لابد لها من أن تكون مبتكرة - قائدة تساهم فى تحقيق التقدم الحضارى .

هذا الاتجاه المعارض لذلك الفن الذى ينادى بأن" الفن للفن " - قد تناوله فنانون كبار سبق الكتابة عنهم فى صفحات سابقة - إنهم هؤلاء الذين يؤمنون بأن الفن يجب أن يهدف إلى خدمة المجتمع - أو بمعنى آخر يجب أن يساهم فى تحقيق التقدم الحضارى لمصر - من هؤلاء كان الفنان الكبير " حامد عويس " وقد عرضت له صورة واحدة فقط كانت كافية لعرض إتجاهه وأسلوبه المعبر عن ذلك المنحى - والفنان الآخر هو الفنان الكبير " جمال السجينى " - وقد عرضت له ثلاث أعمال - ظهر فى أعماله المنفذة على النحاس كيف يعبر الفنان عن مشكلات المجتمع ... اللوحة عبارة عن مقالة ، تعرض قضية تساهم فى تحقيق التقدم الحضارى لمصر.

٩- جماعة الفن والإنسان : -

ذكرنا في السابق أن هذه الجماعة تكونت في الإسكندرية عندما وجدت أن انتاج أغلب فناني الوسط التي قد مالوا إلى اللا تشخيص رغبة عند البعض بألا يطلق عليهم متخلفين أو أكادميين حيث أن تلك الصفة - الأكاديمية - أصبحت سبة في جبين الفنان التشكيلي . فاتجه أغلبهم إلى التجريد أو اللا تشخيص تبعاً لموضة العصر - لذلك كون هؤلاء الفنانون : (فاروق شحاته وعادل المصري وأحمد عزمي) - هذه الجماعة - وكان هدفهم أن الفن يجب أن يتمسك بالإنسانية - لأن التجريد عقلاني بالدرجة الأولى يبحث في مشكلات الصورة متناسياً مشكلات المجتمع والبيئة والحياة كما يقولون في كتيب معرضهم الأول : [ضرورة وجود الفن الذي يعبر عن الحياة] ثم أنهم يتهمون التطور العلمي الذي نتج عنه تخلي أغلب الناس عن انسانيتهم .

وقد اخترت من هؤلاء الثلاثة الفنان فاروق شحاته .

فاروق شحاته : -

استاذ الحفر في كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية تخرج مع أول دفعة منها عام ١٩٦١م إذ أنشئت تلك الكلية عام ١٩٥٧م عندما كانت تابعة لجامعة حلوان . ثم أوفد في بعثة للخارج رجع منها وكون جماعته - يمكن أن نطلق على فنه في أول الأمر بالتعبيرية - وهي مدرسة قد أتخذت من القيم الأساسية التشكيلية مدخلاً للتعبير - فالشكل له مفهومه التعبيري المتحرر إلى نسب جديدة بقصد خلق علاقات جديدة لها البعد النفسي والمضمون ذي الشحنه الإنفعالية تجاه المجتمع وتعبيراً عن عالم الفنان الذاتي وأحلامه وهواجسه أما نسب الأشكال فهي بعيدة عن التقاليد التشريحية أو البنائية النمطية في إنحراف متعمد بقصد تكثيف الشحنة الإنفعالية في العمل الفني فأحياناً استطالة مبالغ فيها أو تقصير غير عادي أو اختزال وتضخم ومبالغة ... إلخ . أو اعطاء احساس التكتل الفني أو اضفاء التوتر من خلال الشكل كمرادف للدراما الذاتية التي يميزها الجو

المأسوى نى الدرجات اللونية المتضادة - أما الألوان فغير مستمدة من الواقع بقدر ما هى سند للتعبير عن مضمون اللوحة مع هجوم لونى عنيف - زد على ذلك قسوة ضربات الفرشاة على سطح اللوحة وخشونة الأسطح - كان فناننا أميناً فى كل ما سبق وتعتبر فترة خصبة فى إنتاج فناننا - كل ذلك عن طريق " مجال الحفر ".

عمل سيادته مستشاراً ثقافياً فى النمسا وألمانيا وله حق الإشراف على بعض بلاد وسط شرق أوروبا التى كانت تسير فى ركاب الاتحاد السوفيتى فى ذلك الوقت - وعندما رجع بعد أربع سنوات هناك كان له فيها نشاط ملموس فنى واجتماعى وثقافى ، بدء فى ابداع لوحات منفذة بالطرق المختلفة فى مجال الحفر.

هذا المجال - الحفر - له تقنياته التى تقوم على التجريب - وكان أن دخل فناننا فى التقنية الخاصة بذلك الفن حتى تملكته - صار أسيراً للتقنية ، وخرج عن المجال الذى بدأه فى انسانية الفن ووجوب التعبير عن الحياة .

وأصبح التعبير عن التكنيك - والملامس والتونات والتكوينات التجريدية هو الهدف الأسمى الذى ينادى بأن الفن للفن - بدلا من الفن والحياة .



الأم [جرافيك]

جماعة المحور :-

سبق أن ذكرنا أن هذه الجماعة تكونت عام ١٩٨١ وهى تضم أربع فنانون - أحمد نوار - فرغلى عبد الحفيظ - عبد الرحمن النشار - مصطفى الرزاز، فنانون ناضجون تبلورت أعمالهم على مدى سنين طويلة قبل أن يجتمعوا ليكونوا جماعة المحور...

كل فرد مهم له فنه متفرداً به ، له شخصيته التى ظهر بها فى معارضه الفردية من قبل . وقد اجتمع الأربعة لتحطيم الركود الذى ساد الحركة الفنية فى مصر فى السبعينات كانت دعوة للتكاتف فى عالم يسوده التفتت ، وللتوحد دون انصهار كامل وفقدان الفرادة ، كانوا يريدون حوارا مفتوحا بين الفنانين الذين انغلقوا داخل ذواتهم - تقوقعوا وجمد انتاجهم وتوقف ابداعاتهم - فكان لابد أن يكون هناك صحوة - وتكتل يحمل بين ثنايا ه القدرة على التجديد لفتح آفاق جديدة تدعو الى المناقشة والحوار - فى أول الأمر كانت هناك دعوة إلى ضم فنانين آخرين إلى محورهم ولكن واقع الأمر أنهم لم يقبلوا الزيادة ...

أحمد نوار :- (١٩٤٥ -)

أحد أهم فنانى مصر المعاصرين - وهو أحد فنانينا الذين نالوا شهرة دولية وأكدوا بأسلوبهم المتميز مكانا بين فنانى القرن العشرين منذ مطلع السبعينات . وهذه حقيقة قد ذكرت مراراً وتكراراً فى العديد من المقالات النقدية التى كتبت عنه منذ ذلك الحين ، خاصة بعد أن أقام العديد من معارضه الخاصة بالخارج .

من مواليد الغربية عام ١٩٤٥ - نال بكالوريوس الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ قسم الحفر وقد قدم فى مشروع التخرج حينذاك لوحة رسمها بـ القلم

الرصاص تحمل عنوان "يوم الحساب" أبعادها ٩٧٦ x ٢٧٥ سم تتميز بتكوين سينفوني ملك فيه درجات الفاتح والداكن وبدت أشخاصه فيها فى حركات تعبيرية مختلفة رسمها بتمكن أستاذ على سطح مواج ، تنمو وتتشكل وتتحول من صورة إلى أخرى أحياناً يغمرها الضوء وحيناً ترجع للخلف لتكسوها ظلة ليحكم عين الرائى ويدرء عنه التشتت إذ أن من طبيعة أى تكوين سينفونى يجمع بين مئات الأشخاص أن تفقد عين الرائى الطريق عند المشاهدة ، غير أن الفنان نوار قد سيطر على موضوعه حافظ على توازن لوحته وعلى أبعاده وتجسيمات شخصياته وعلى المحافظة على القيم الفنية التى تميز الفترة الكلاسيكية العظيمة (يوم الحساب (الجزء الأوسط من الصورة)



وسافر نوار إلى اسبانيا فى منحه دراسية أربع سنوات من عام ٧١ حتى ١٩٧٥ ، وهناك تظهر جدية الفنان فقد حصل من اكاديمية سان فرناندو بمدريد على دبلوم فن الجرافيك عام ١٩٧٤ثم دبلوم فن التصوير الجدارى من نفس الاكاديمية عام ٧٥ إلى جانب شهادة الاستاذية فى الرسم

المعادلة لدرجة الدكتوراة المصرية . أقام أكثر من ثمانين معرضاً خاصاً منذ عام ١٩٦٥في مصر وفي الخارج : هافانا / كوبا جزيرة مايوركا وأكثر من عشرين مدينة فى اسبانيا عدة مرات ، وذلك ما بين عام ٧٢ حتى ٧٨ ، كما عرض بالمعهد المصرى للدراسات الاسلامية هناك - ثم عرض بعد ذلك فى النرويج وايطاليا والولايات المتحدة والبرازيل بجانب بعض البلاد العربية : عمان -دولة الامارات - الكويت (عدة مرات) والشارقة وبغداد وغيرها وبجانب ما سبق فقد أشترك فى أكثر من ١٦٠ معرضاً عاماً كما عرض فى ٧٥ بينالى دولى وفى اسبانيا وحدها أكثر من ٥٠ معرضاً عاماً مع فنانين عالمين ... إذن فنحن أمام فنان يعيش لأجل فنه - له من نشاطه فيه ما يملأ به حياته . غير أنه بجانب ذلك له نشاط أخر أكبر وأخطر ، فهو يشغل رئيساً للمركز القومى للفنون التشكيلية بوزارة الثقافة مثل عام ١٩٨٨ وهو منصب يتطلب منه القيام بمسئوليات كبار ، وهو رئيس قطاع المتاحف بالمجلس الأعلى للآثار منذ ٩٤ وهو المشرف العام على صندوق إنقاذ آثار النوبة منذ عام ١٩٩٦ وهو المستشار الفنى للمركز القومى للبحوث (١٩٨٠- ١٩٨٣) وكان مشرفاً على الأعمال الفنية بيانوراما ٦ أكتوبر (١٩٨٩) - هذا إلى جانب تأسيسه لكلية الفنون الجميلة بالمنيا وعميدها (١٩٨٢-١٩٨٨) ثم كان استاذاً لقسم الجرافيك المنتدب هناك (٨٣ - ١٩٨٨) - وهو الآن يشغل أيضاً استاذ بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان .. والشئ المثير للدهشة والاعجاب هو كيف استطاع نوار أن يوفق بين عمله الابداعى الغزير كفنان وبين عمله التأسيسى الإدارى السابق ذكره . ومرة أخرى أقول أننا أمام شخصية غير عادية - فنان على أعلى مستوى وإدارى على نفس المستوى أيضاً . ولكنه أيضاً - خاض غمار الحرب وارتدى ثوب الجندية وكان محارباً جسوراً خلال حرب الاستنزاف على حافة مياة السويس بين

الصحراء والحضر (١٩٦٧ - ١٩٧٠) وقد شكلت سنوات الحرب القاسية عند نوار ضميراً متمرداً ، وكياناً ثقافياً ينطوى على مقاومة الذات - الصلابة والصمود ، الجدية والتضحية بالذات لأجل نصرة الحق وعلى مكابدة الانتصار على الظلم ... لقد كانت سنوات النضال تلك هى واحدة من تلك المميزات التى جعلت فى بعض اعماله مجسمات منشطرة من دانات المدافع ، كانت حرب الاستنزاف واحدة من تلك العلامات التى أخذت تقدم الصدمات الكفيلة بشحن الإرادة المستفزة وتكريسها للرسالة ، ففى عام ٧١ قدم نوار معرضه الفجائى [قاعة اخناتون السابقة بشارع قصر النيل] عرض فيه دانات مدافع حقيقة وقطع من شظايا الدبابات وأجزاء من صواريخ أرض وبقايا انشطارات حديدية ، وكان الفن هنا قوة احتجاج ضد الهيمنة - ومرة أخرى فى معرض آخر يقدم لوحات تستفزنا باللحم البشرى الممزق فى مساحة اللون ليكون جزءاً أصيلاً من صميم العملية الإبداعية عند نوار. وقد أختار رمز المثلث فى تكويناته حينذاك ، قد يكون المثلث رأساً لمدفع رشاش ، كما وأن حمامة السلام يمكن أن تنقلب إلى سكين مغروزة فى اللحم البشرى ، وأن الأحشاء المتعلقة من جسد رفيق الحرب ليست سوى اعلان احتجاجى ضد شرور وهمجية البشر. أما حمامة السلام فكانت الهاماً له لابداع لوحات أخرى : إنها حمامة مذبوحة حمامة جريحة ، حمامة أطلق الرصاص على جسدها - حمامة مختنقة حبيسة وسط غابة من الخطوط المتشابكة تحاول القيام والتحرر من قمقم الشكل الهندسى الذى يخنقها ، والحمامة الذبيحة هنا هى رمز السلام مثلما هى رمز لنقيضه .

ويستمر العطاء ويظهر فى لوحاته شكل المربع بجانب المثلث .. أما الأنسان فقد أختفى داخل أكفان موميائية أو داخل أجولة وحقائب كانت تلك اللوحات تصوير زيتى استفزت أقلام النقاد تعكس عالما رهيبا مثيرا



القذائف الفارغة من صميم الجبهة من وحى حرب (الإستنزاف .

السلام ومحاولة الخروج
أرسم بالحبر الشينى ×

←
الصمت رقم (١) طباعة غائرة

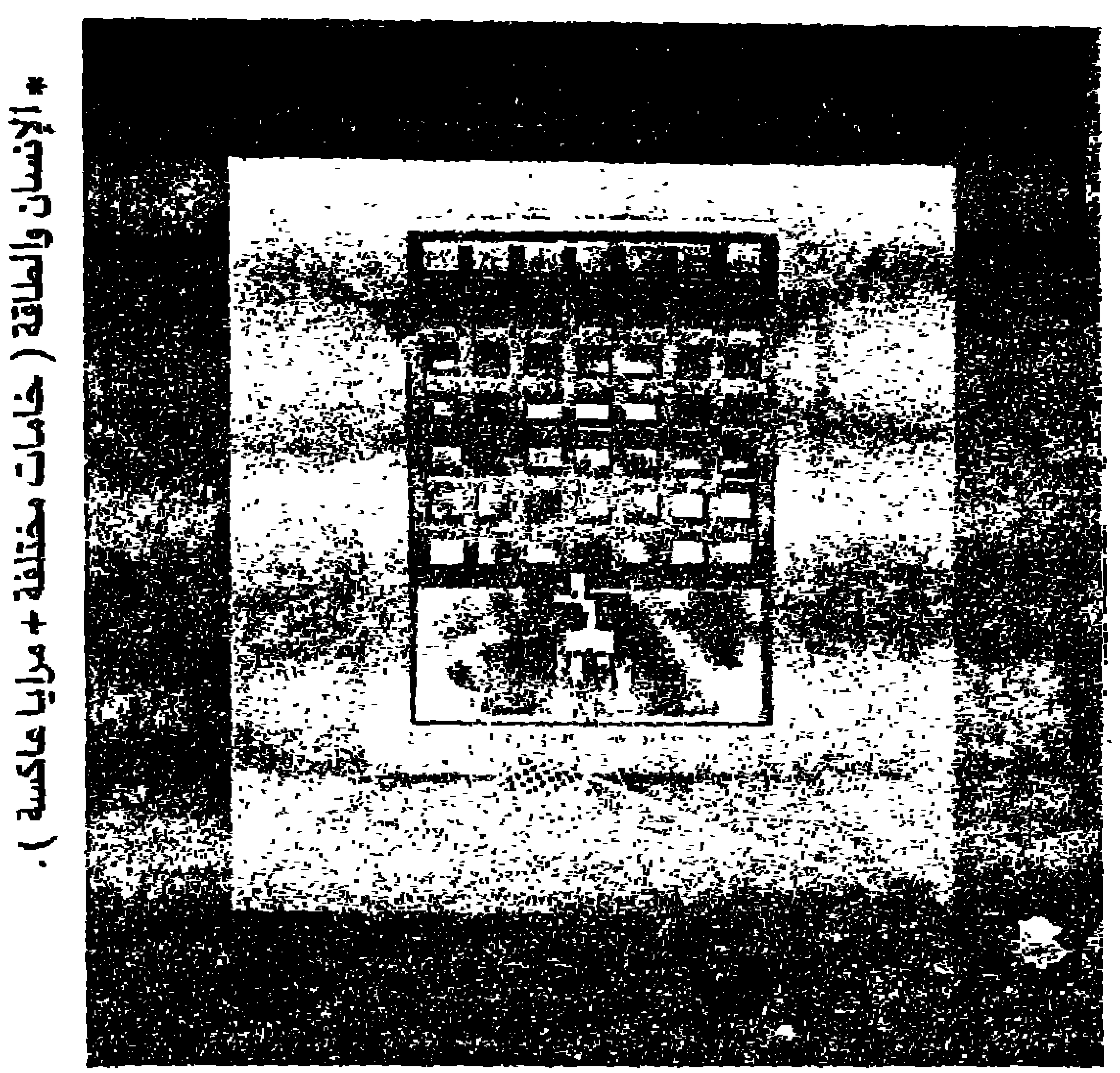
للقلق على نحو شائق حين نتأمل هذه الأجسام واللفائف والأشكال الإنسانية الغامضة التى ترمز وتعبر عن الكراهية والخوف والقلق تلك الأحساسيس التى لايمكن التعبير عنها بشكل أكثر مباشرة ووضوحاً، وهى استعارات يتلقاها الحس وإن فشل العقل فى تحليلها كلها تهيم فى الفضاء - فضاء اللوحة أو فضاء الكون - وعلى الرغم من ظهور ما يوحى للوهلة الأولى بالحرص على الانشاء الرياضى إلا أن المتأمل يكتشف أن فنانا لم يتخلص بعد من الطابع الروائى .. ومع ذلك فإن تكوينات تتنوع وتقدر على الادهاش - واللوحات بكاملها عند نوار مغسولة النسيج ناعمة الملمس ، نجد فيها دقة الإحكام ، والسيطرة على روح النسبة الذهبية فى تشكيل أحجام العناصر وإختيار مواقعها العلوية والسفلية فضلاً على القدرة المتفردة فى السيطرة البصرية على بنيات الصورة ...

ومع بداية الثمانيات يظهر مع جماعة المحور - ونجد الحوار بين الشكل الهندسى والشكل العنصرى الحوار مع الشكل والفراغ الحوار بين المجسم والمسطح ، وبين الفاتح والداكن أو المضئ وسط الظلمة الألوان الساخنة والباردة ومن بين كل تلك التصادمات ينجح نوار فى المصالحة بينها ولا يضع النقيضين فى حالة انفصال بل تفاعل واشتباك فى سيطرة تامة على التكوين وتوزيع العناصر فى فضاء اللوحة أو سطحها . ومن بين تلك التصادمات التى نجح الفنان إلى حد كبير فى ابداعها وفى المصالحة بينها مفردة الحمامة بانحناءاتها الرقيقة واستقامة ذيلها وجناحيها ؛ أو بجمال بشكلها العضوى مع وجودها مع الجمال الهندسى الخالص المتمثل احياناً بالمثلث أو المربع بمشتقاته ، وضعها فى حالة تكامل أوتقابل فمساحة اللون الساخن تتناسب مع وضع اللون البارد - البرتقالى فى مواجهة الأزرق مثلاً - مع تقنية فيها إحكام ودقة تمنح المتلقى احساس بإحترام العمل

لجدية إخراجه والإخلاص فى إبداعه وعمق الرؤية والبراعة فى إظهار الفكرة والتعبير المعاصر الجديد المبتكر. وبين هذه الدقة المتناهية فى إخراج العمل واحداث تناسق خلاب بين العناصر التى تحتويها اللوحة ، فإن نوار لم يفقد عاطفته ورمانسيته مما يجعله فى منأى عن الوقوع أسير للنظم والقوالب. فكل لوحة ما هى إلا إكتشاف - ابداع - وقاموس أشكاله وتكويناته لا تنتهى وإنما على الدوام حية تجده يتنقل من الخط إلى النسيج ثم إلى الكتلة برشاقة ومهارة منتقلاً من مثلث دينامى إلى مربع سكونى إلى مثمن كواكبى متناسق مع فورمات عضوية قد تكون ساكنة أو طافية - ليمتزج الكل فى ديناميكية ذات أصداء ويتفجر الحس الدرامى بين كل التضادات لتؤلف قطعة فنية فريدة تأخذ بلب المشاهد ، خياله جامح وحلمه عقلانى يقوم على قواعد ثابتة استجابة لحدس فنى حصيف دقيق يرسم على اللوحة هياكل تشكيلية تسبح فى الفضاء كمناطيد تعكس أشعة صادرة من شمس أبدية.

وفى التسعينيات يعرض نوار تجاربه مستقلاً عن جماعة المحور ليضيف على لوحته شبكة من الخشب الرقيق يبرز من ثناياها غالباً عضوياته لتؤكد الحس الدرامى بين الهندسى والعضوى ، وتؤكد الحس التراثى الذى يذكرنا بالفن الإسلامى والمشربية لتتخطى جمودها الهندسى وتصبح لها مع فورماته العضوية شهيق وزفير ولتدب فيها الحياة - أنه يطرق أبواب التجريد الهندسى العضوى بكل إقتدار ولا يبتعد كثيراً مع ذلك عن الموضوعية التى يغلفها بغلاف من الرمزية المقنعة ، متخطياً البعد المنظورى الذى يحصر الرؤية فى حيز مكانى محدد ، ويطلق خياله إلى بعد رابع أكثر رحابة وإتساعاً فيلجأ إلى استخدام المرايا يضعها خلف المشربية الهندسية لتعكس صورة المشاهد وتحيله إلى عنصر إيجابى فعال داخل اللوحة ، وبهذا يحطم الوسيط الإنعكاسى الجديد حالة السلبية التى قد يقابل بها المتلقى العمل أحياناً ،

لتحيل الصورة إلى جزء من بيئة يدخل فى ثناياها كل ما يدب حولها ..



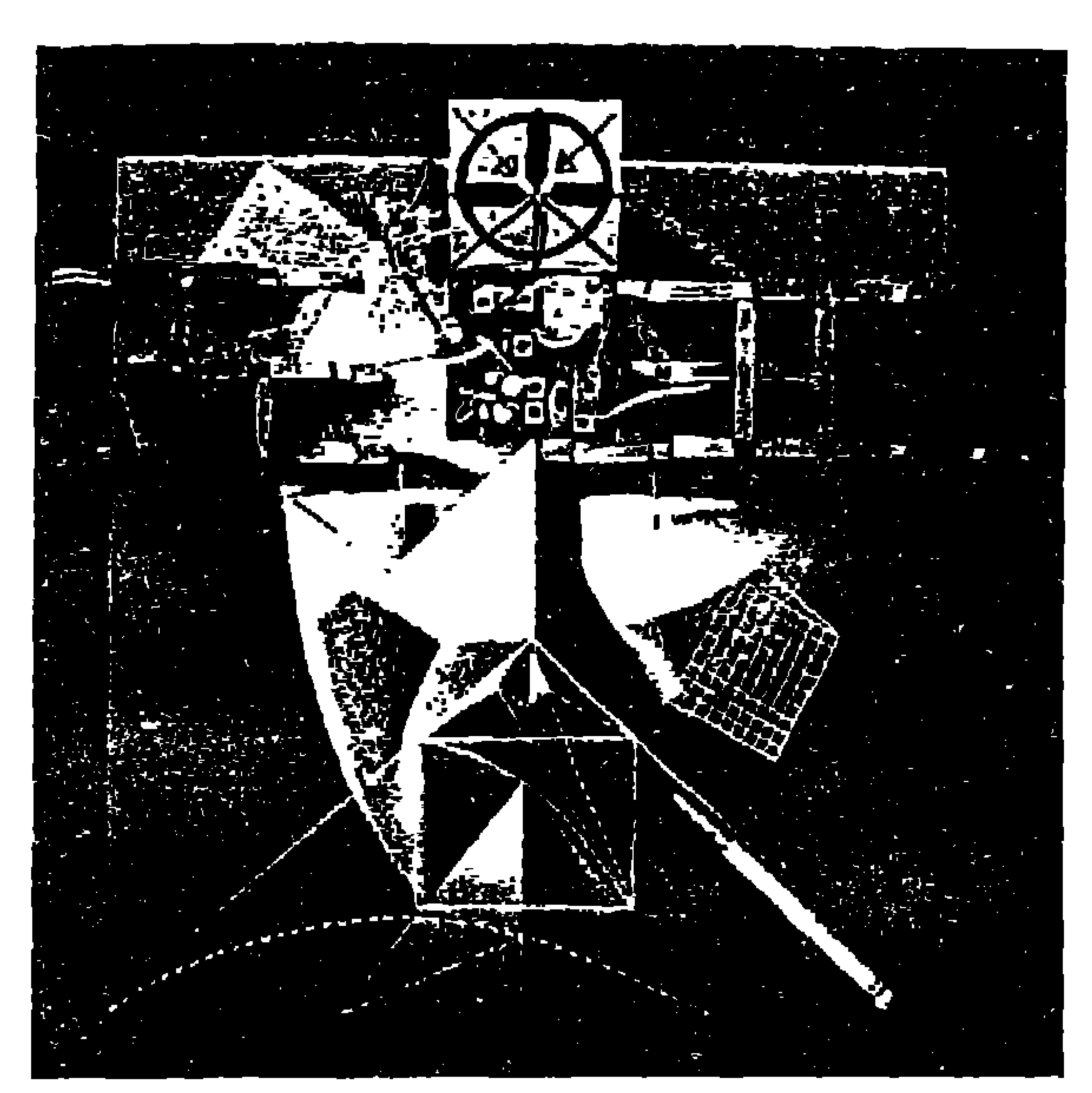
* الإنسان والطاقة (خامات مختلفة + مرايا عاكسة).

ويدخل نوار إلى مزيج بين فن الحدث Happening وبين عالم الحداثة التى تعنى قدراً ملحوظاً من إستخدامات لمواد من نتاج المكتشفات العلمية الحديثة : الفيديو - الكمبيوتر - الصوتيات - الليزر - وإحداثيات الطاقة .. ففى معرضه الذى يحمل عنوان " الإنسان والطاقة " أو الذى يعرض " قناة توشكى " - نجده يستخدم بحرفية وخيال مبدع أجزاء كهربية من بطاريات وفيوزات وأسلاك وشباك من وصلات الفيديو - أنابيب ... إلخ كل ذلك ، مع عناصر من فضائياته : أقمار - أشكال هائمة فى وسط رحب - خلفه أرضية زرقاء داكنة تتخللها نجوم أو سوداء قاتمة قد يضيؤها هلال سابح ، مع خطوط هندسية متشابكة متعايشة يسكن معها مربعاته الخشبية

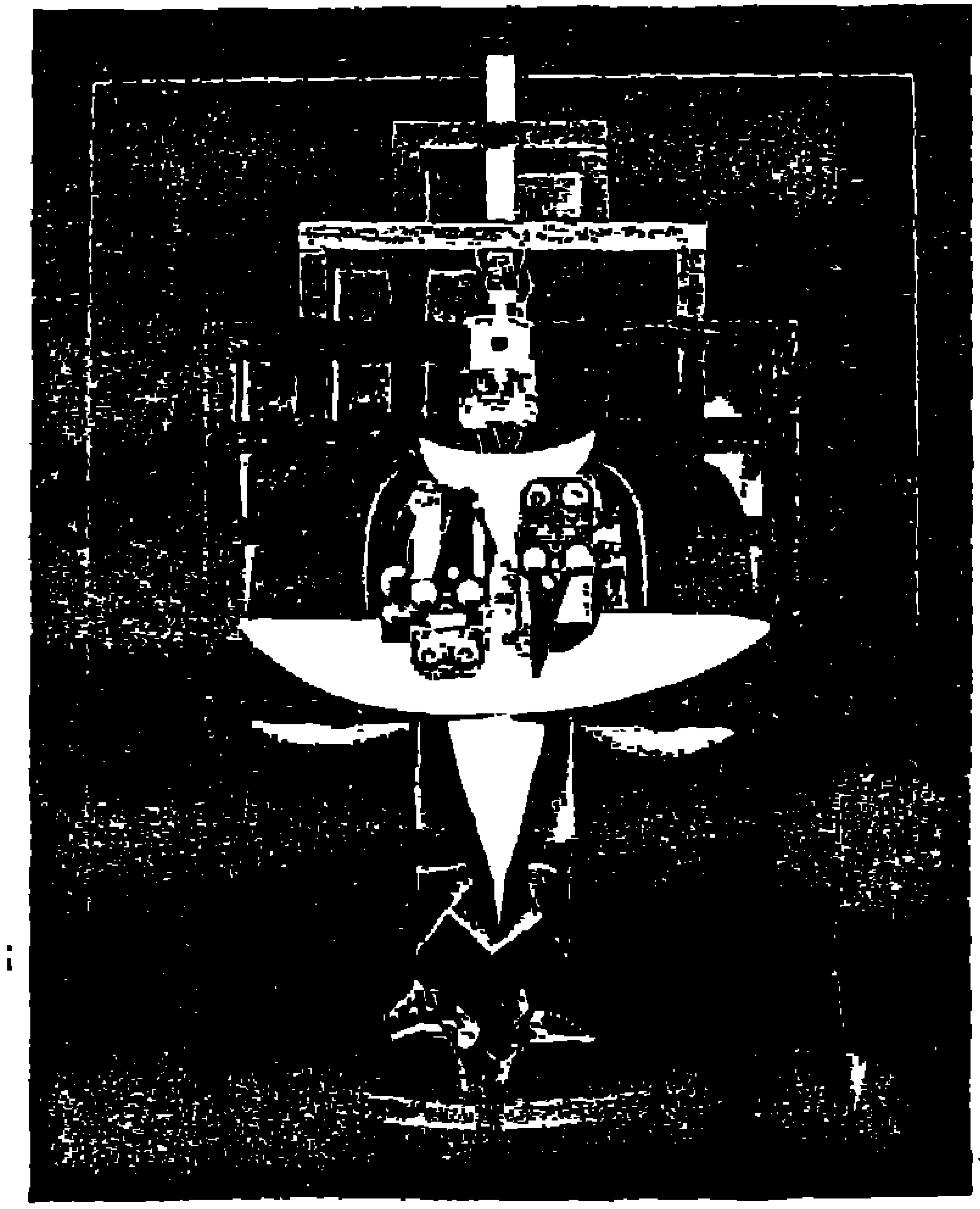
(أوقل مشربياته!) يلونها بلون يتناسب مع بقية اللوحة فى إنسجام لونى ، عقلانى متخلص من أى إنفعال عشوائى كأنما يريد عند سرد كل تلك العناصر أن لايسبب قلقاً للمشاهد - وتبرز بعض الأشكال وترتد بعضها إلى الخلف لتأخذ اللوحة بُعدها الحقيقى مع هندسياته وعناصره وخطوطه ومساحاته التى قد تنبىء د بعد إيهامى ... وهنا أيضاً نجد التضاد بين ضدين ...

ويدخل بنا نوار فى إحدى معارض التسعينيات بما يعرف بفن الانستاليشن Installation أى التجهيز فى فراغ معد تصل فيها إلى غرفة مظلمة حيث تجتاز ثلاث ستائر سميكة سوداء تهبط من السقف لتحجب عن عينيك كل أثر للنور وكأنها تعدك نفسياً لمواجهة حدث عظيم ويغمرك هواء بارد ويلفح وجهك ، وفجأة ... تندلع أصوات رعدية يمتزج فيها أزيز الطائرات بصفير الصواريخ وإنفجار القنابل ، وتبدو من وسط الظلمات مربعات صغيرة عديدة كأنها عيون تلتهب بأضواء حمراء متواترة الإشتعال كأنما تحذرك من خطر وشيك الوقوع ، وماهى إلا لحظات حتى يتوقف كل شىء وتصمت الأصوات وتنطفىء الأضواء ويسود جو مشحون بالقلق والتوقع ، ولكنك لاتكاد تلتقط الأنفاس حتى يعود الضجيج وتتكرر ما سبق ... هذا الأداء المسرحى الإستعراضى هو الذى دفع المعنيين إلى تغيير إصطلاح فنون تشكيلية إلى إصطلاح فنون مرئية وذلك فى النصف الثانى من القرن .

ولاننسى قبل أن ننتهى أن نوجه نظر القارىء إلى رسوم نوار وإسكتشاته السريعة بالفلوماستر أو غيره - لقد بلغت هذه الرسوم التخطيطية درجة من الجمال التى نضعها رأساً برأس مع أكثر رسامى العالم مهارة وموهبة إذ تتوافر فيها كل المعايير الإستطبقية ونلمس قوة



الانسان والطاقة





* اكليريك ومجسمات .



مصر القرن ٢١

التعبير وموسيقى الخطوط وحيويتها وأدائها العالي في إيجاز معجز.

ومن الطبيعي أن تقتنى له الدولة ومتاحف مصر ومتاحف أسبانيا والنرويج والولايات المتحدة ، وبولندا وفرنسا وبلغاريا وألمانيا ويوغسلافيا وهيئة اليونسكو بباريس – إلى جانب إقتناء البلاد العربية لإبداعاته .. هذا إلى جانب مقتنيات الأفراد في أمريكا الشمالية والجنوبية – فرنسا – موسكو – بولندا – أسبانيا – إيطاليا – السويد – سويسرا – إنجلترا – النرويج – كندا – البرازيل – البرتغال – شيلي – نيكاراجوا – اليابان – ألمانيا – يوغسلافيا – فنلندا – كوبا – المكسيك – حتى الصين ... إنه فنان عالمي بكل المقاييس.

أما الجوائز فلا حصر لها – حصل عليها من مصر وبعض البلاد ومن أنحاء العالم – جوائز منها الأولى أو الثانية ومنها شرفية أو جائزة الإختيار الدولية (اليونسكو بباريس) وجائزة الإختيار لتمثيل منطقة الشرق الأوسط وجنوب شرق أسيا بالولايات المتحدة (عام ١٩٨٥) ومنحة زيارة تلك البلاد مدة شهرين في مركز فرجينيا للإبداع الفني ...

أما التكريم والأوسمة فقد نال فناننا الكبير وسام الدولة للفنون والعلوم من الطبقة الأولى من مصر (١٩٧٩) – ميدالية نوبل الذهبية بمناسبة تخليد ذكرى نوبل (١٩٨٢ – وتم تسليم الميدالية ١٩٨٦) – وسام الإستحقاق المدني من ملك أسبانيا خوان كارولوس (١٩٩٢) – ثم وسام أوفيسييه الفرنسي في الآداب والفنون من الحكومة الفرنسية عام ١٩٩٥ ...

عبد الرحمن النشار (١٩٣٢ -) .

ولد بالقاهرة - حاصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦ ودبلوم المعهد العالى للتربية الفنية عام ١٩٥٧ كما حصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة (١٩٦٨ - ١٩٦٩) ثم حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة ببودابست / المجر عام ١٩٧٠ - ثم دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص تصوير / جامعة حلوان عام ١٩٧٨ وتدرج فى مناصب كلية التربية الفنية حتى كان وكيل الكلية للدراسات العليا (سابقاً) وهو الأن أستاذاً متفرغاً بها .

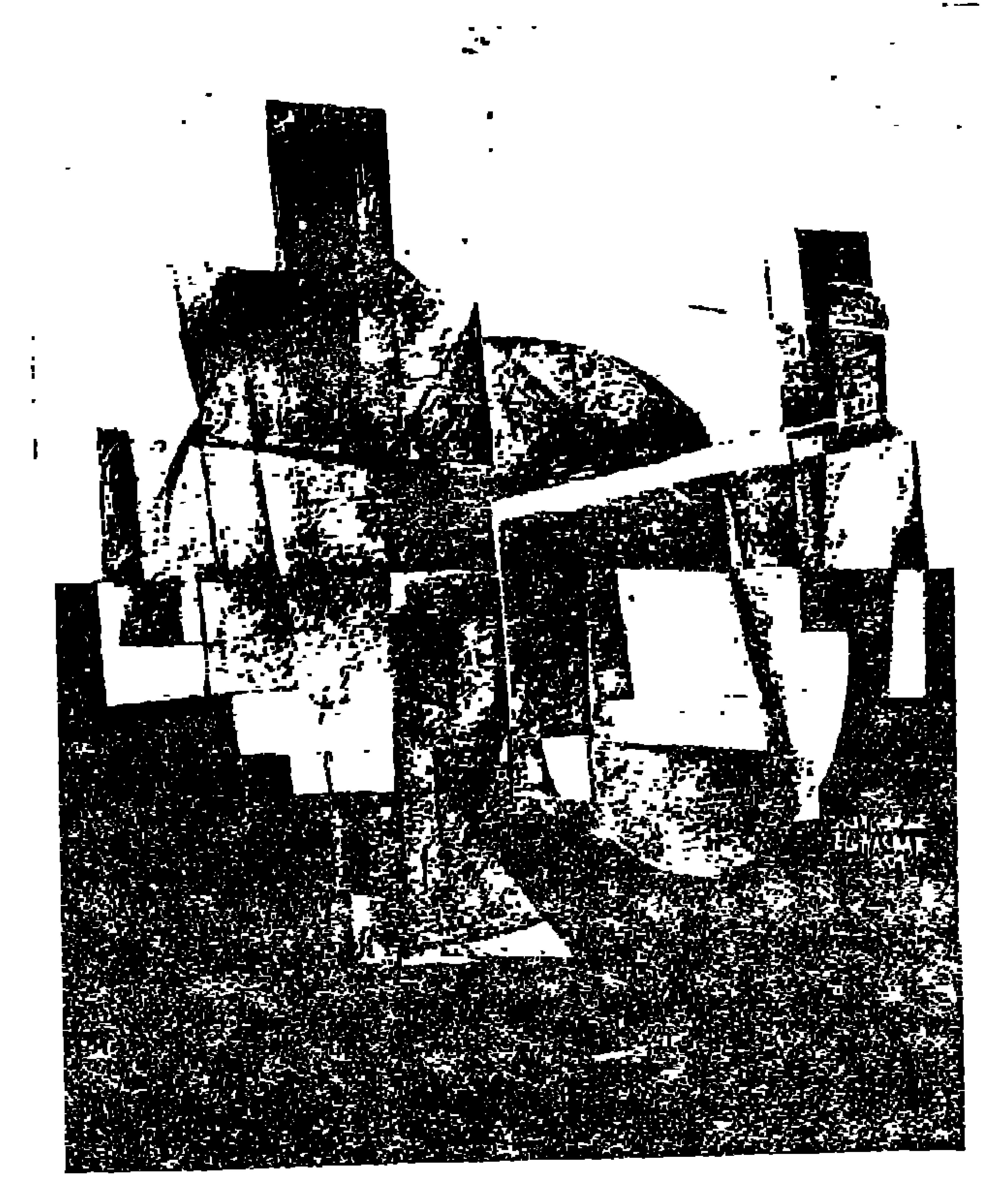
عضو جماعة المحور التى بدأت عام ١٩٨٠ - وكان سيادته أميناً عاماً لنقابة الفنون التشكيلية سابقاً (١٩٨٧) واسع الاطلاع وله باع طويل فى سيمنار الكلية وكلمة مسموعة عند نقده للأبحاث التى تقدم للكلية للحصول على صلاحية مشروعات رسائل الماجستير أو الدكتوراه . أشرف ويشرف على كم كبير من تلك الرسائل التى تخرج من قسم الرسم التصوير (التعبير الفنى) أو يكون عضواً مناقشاً لها .

أما عن فن النشار فبدءاً ، نقرر أنه أحد فنانى القمة . فمعارضه الخاصة العديدة تجذب كل الفنانين ومحبى الفنون الجميلة نتوقع أن نجد فيها كل إبداع وقيمة . وفى المعارض الجماعية أيضاً أعماله تلفت النظر لما لها من تفرد واضح وشخصية متميزة . ومن الطبيعى أن يكون له متقتنيات متحفية فى الداخل والخارج . وأن يحصل على جوائز عديدة منها جائزة التصوير الأولى (صالون القاهرة ١٩٦٨ عن لوحة مأساة القدس) - جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير عام ١٦٨٠ - وجائزة التصوير الأولى فى بينالى القاهرة الدولى الرابع عام ١٩٩٤ - كما حصل سيادته على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠ .

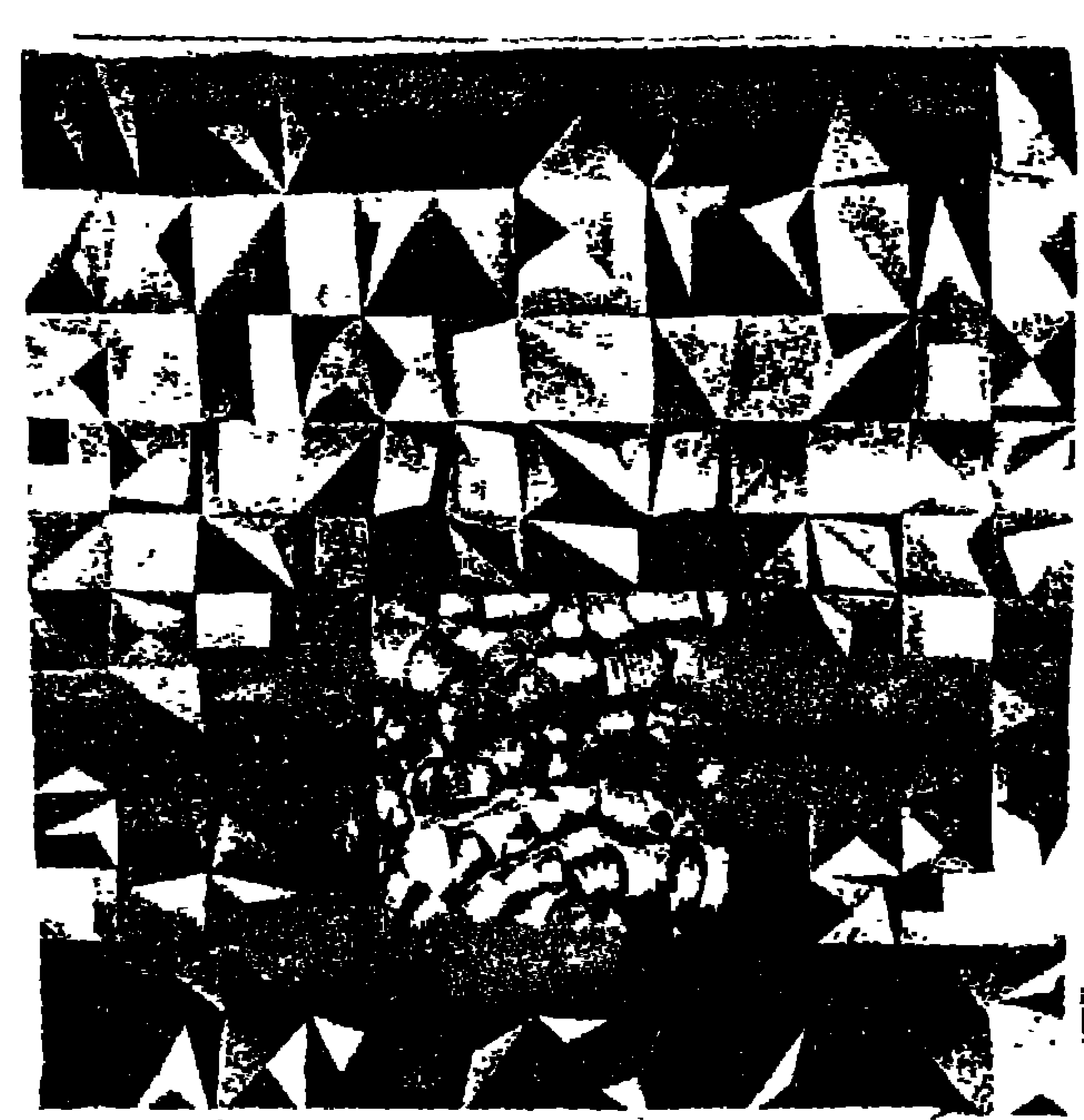
والذى يتابع أعمال هذا الفنان الجاد منذ البداية يلمس ظاهرة " النماء العضوى " تدفع إبداعاته دفعاً طبيعياً نحو الطريق الصاعد دوما - ويلمس كذلك كيف تمهد كل خطوة للخطوة التى تليها فى تتابع صحى غير مبتور ففى مرحلة الستينات عندما كانت فلسطين ومأساة لاجئيها فى قمة الأحداث هزت وجدان فناننا للتعبير التشكيلى لتلك المشكلة فكانت لوحته " مأساة القدس " نرى فيها المدينة العتيقة فى رؤية تداخلها الحلم ... سماء القدس وفوق أرضها ترتفع مقدسات عزيزة ، وفى جانب من اللوحة مسيح مصلوب وحطام أجوف من أجسام أحاطتها الألوان البيضاء بدرامية تقبض النفس .. وألوان اللوحة التى تسودها الصفرة تنبىء عن المأساة ... لكن شيئا فى اللوحة يحملها على رجاء بالخلاص .

هذا إلى جانب لوحات أخرى ، الحرب والسلام - سوف ننتصر وغيرها من لوحات وحى الأحداث تنبىء بأن الفنان وليد بيئته - ونجد أن ريشة الفنان قد تحولت إلى دوامة هوائية تعبث بسطوح فتثير ما عليها وتحيلها إلى أشكال بغير حصر تتلوى وتتشابك ، تتصارع وتتداخل وتصبح اللوحات حلبات تهتز بعنف من وقع الحركة فوق سطوحها الديناميكى غير المستقر ، الذى يسوده مع ذلك ، نظام هندسى دقيق يحفظه من التفكك . وهذا التصارع يصبح أيضا تشكيليا نتيجة لعملية التحريف الذى يتعمده الفنان بقصد الحصول على حرية أكبر وتعبير أقوى ، ثم تطور الفنان تطوراً متأنياً رصينا من التعبير عن قضايا المجتمع فيما يسمى بالتعبيرية ، خروجا منها إلى مرحلة إستشراق ما بعد الواقع بمعنى استبطان الوجود من منطق رؤية أن الإنسان ليس محورها الأوحد ، بل الكون كله .. وعلى ذلك نجد الفنان قد قفز قفزة بارعة من التشخيص إلى التجريد أو نصف التجريد ، دون أن تزل قدمه ويسقط فى هاوية التقليد لما هو دارج ، مقررا أن يطور أشكاله ويؤصلها

، وذلك بتعميق جذورها فى التربة السمراء - فيضيف النشار إلى قاموسه اللغوى أشكال فيها نكهة الواقع لاشكله ، ورائحته لا ألياقه ، يحول المرئيات البصرية إلى رموز هندسية تنحنى تارة وتستقيم تارة أخرى .. فيعرى الأشياء من صورها المباشرة ، وسماتها السطحية ويلتقط مضمونها الباطنى ومذاقها الغائر فى ثنايا الشكل وهنا نجد الصراعات بين الشكل المجرد والفراغ والتضاد اللونى الجرئ وملامس السطوح الهندسية المذاق مصاغة فى تراكيب انفرد بها بجهد خاص بعيدا عن تلك العقلانية الجامدة وإنما نحس حيالها بأن الفنان سكب شعوره الذاتى لتصبح وقد إكتسبت تلك التراكيب



* تكوين هندسى .



* تكوين هندسى عضوى

بحيوية ودب فيها حياة .. وفى هذا التنوع الموسيقى تتناغم معزوفاته فى تكوينات غاية فى القوة ، ممهدة لخطوات تالية أكثر إتساعاً وغزارة وشمولية ... فتتولد على لوحاته أنواع من الأشكال ، قد تكون هندسية وقد تكون عضوية وتتصارع الخطوط والمساحات بين قسوة الأشكال الصلبة وليونة الأشكال الرخوة وتتشابك عناصر اللحن الكبير فى أخذ وعطاء ، وشهيق وزفير ، وعنف ولين لتشكل ذلك النسيج المترامى الأطراف بجميع أبعاده المكانية والزمانية الذى نطلق عليها " الحياة " .. والهندسى فى رأى النشار هو الشكل البسيط الذى ينحصر داخل الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ، وأكمل هذه الأشكال هو الشكل الهرمى فنجد المربعات وقد رسمت أقطارها لينتج عنها أربع مثلثات تكون الهرم - وهنا يتجسد الشكل الهرمى ليندفع إلى الرائى ، وقد يغوص إلى الخلف ليكون بؤرة هندسية المذاق - وقد يكون إلتقاء تلك

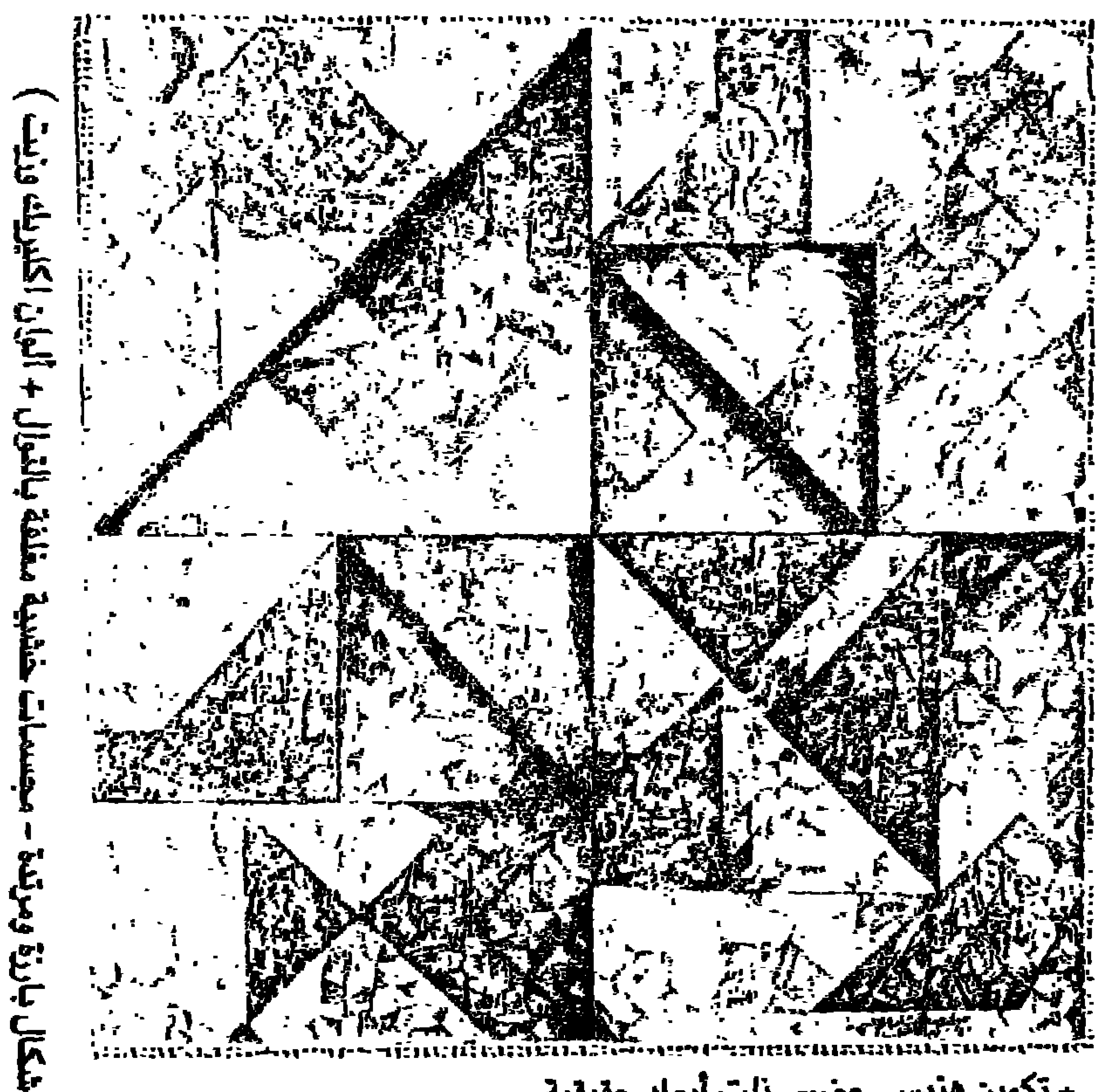
المثلثات ليست فى منتصف الهرم وإنما لينحرف يمينا أو شمالا نحس حياله بالجسم الهرمى المجسم المنحرف يبرز على السطح تارة أو يرتد إلى الخلف تارة أخرى ... والشكل الهرمى يوحى بالإستقرار والتكامل الجمالى معا ، أما الشكل العضوى فهو تركيب معقد قوامه المنحنيات اللينة التى تشبه الأعضاء ذات الخلايا الرخوة التى من شأنها مضاعفة وتأكيد الانفعال الناتج من تعامل الاضداد سواء فى الشكل أم اللون أم الملمس . وتبرز فى تلك اللوحات براعة النشار فى إيجاد العلاقات الصحيحة بين المجرد والعضوى ، بينهما تحديات صارخة ، إنها منهج ونمط متفرد لما هو هندسى وعضوى لتتحرك المفردات والفراغات فى احكام رياضى متكامل ... إنها بلاغة الأشكال المجردة وما تتولد عنها من طاقات وعطاء لمعان مرهفة لاتنكشف إلا عن حدس صوفى أو حالة من الوجد الخلاق . وفى عدد من اللوحات أطلق عليها النشار عنوان " ملحمة الكون " يتلقى الناظر إليها وكأنما هناك إشعاعات من النور تنتشر فى ترنيمات لانهائية يصعب علينا إدراك مصادرها . أنه يفتح بابا جديدا لمعالجة النور المنبعث من الكون انه إختراق المعتم والكشف عن منابع النور - حاول أن يعبر عن أن النور مصدر الإلهام ، فالنور يبعث فينا الأمل ولانستطيع أن نمسكه بأيدينا فى عالمنا الذى نعيشه ... ويترجم الفنان ذلك فى مساحاته الهندسية التى تحقق نوعا من الديمومة ليمنحنا معادلا موضوعيا بين النور السماوى وبين مجموعة العناصر العضوية التى ينبعث منها الحياة فى نفس اللوحة . إن النور يصدر من داخل العمل وليس من خارجه ... إنه نور باطنى يتخطى محدودية اللحظة إلى أغوار الانتظام الكونى فى حركته .

ويضيف النشار بعداً جديداً فى أعماله التى أطلق عليها مسمى " المنظومة " حيث تصدمنا بساطة المفردة المستخدمة تتحول عن طريق

التضاعف إلى منظومات بصرية هي تسبيحات وإبتهالات روحانية دافقة .. وتتوحد رؤية البصر مع رؤية البصيرة ، الانهائي يكمن في المحدود ، الأشكال تبوح بأسرار تتعدى محدوديتها ، إنها رؤية دافقة نحو المطلق ، إنها تمثل مشاهد من رؤية كلية ، وكل مشهد يبدو كأنه إجتزاء من كل أكبر ، يحمل في جوهره ويوصي بماهو أبعد من مداه .. لها مذاق التأصيل بما يجعلنا نطلق عليها - لامنظومة كما يقول الفنان - وإنما إسلاميات تشكيلية معاصرة .. وعلى الرغم مما حققه الفنان بهذه المفردات من إنجازات شديدة الذكاء إلا أنه يدرك انه ابن عصر الفضاء فلا ينظر إلى الأشياء من منظور تحتى ، إنما يستعير جناحي الطائر يحلق بهما وينظر إلى الواقع الأرضي نظرة فوقية تذوب فيها التفاصيل الأفقية والهامشية ، فيتعامل مع الكليات دون أن يتنازل عن ملكة الإسهاب المتدفق والإطناب التفصيلي الذي يقترب من الثرثرة في بعض مواضع اللوحة ليبرز ثراء الأشكال العضوية في ذراتها التي تتفاعل بين بعضها البعض لتبين الخصوبة والوفرة .

وينتقل الفنان المبدع مرة أخرى في طريقه الصاعد ، فهنا تبرز أشكال وتنبثق وتتخلق مسطحات جديدة ، تعلو وترتفع عن السطح السفلي - مسطحات تتشكل معماريا معبرة عن ميلاد وبعد ثالث غير البعد الطولي والعرضي التقليديين .. بعد ثالث ليس نظيرا للبعد الوهمي الذي أفرزه عصر النهضة في أوروبا ، وإنما بعد حقيقي يحتل فراغا حقيقيا ، بُعْد له بروز مجسم مثل الشهيق والزفير ، تمتد ظلاله مع إختلاف الأضواء المسلطة عليه ، تكسب السطح مزيدا من المعطيات البصرية مع تعاقب ساعات النهار أو تنوع سقوط الضوء الكهربي عليه .. ولايلتزم البروز بالشكل المكعبي أو الهرمي ، إنما يتبع في تشكيله نسق اللوحة العام وهندسيتها التخطيطية بوعي عقلاني وحس إنساني غاية في الرقة والرهافة . وعندما تنتهي مرحلة

التخطيط والتشييد بإنتهاء الخطوة البناءة والدور المعمارى للعناصر المتناثرة فوق سطح اللوحة ، وتلك بالمناسبة مرحلة جد مكلفة ، إذ تتطلب إعدادها ورشة عمل متنوعة ، فإعداد المسطحات الخشبية فى أغلب الأحيان المتنوعة الأشكال التى أختيرت بكل عناية وحذر بإستخدام الحيل النجارية المختلفة والقياسات والزوايا البالغة الدقة ثم تكسى كل قطعة بقماش (الكنفس) بنفس الدقة والحذر - ثم توضع القطع بجوار بعضها البعض على اللوحة تبعا للتخطيط الأصلى الذى ابتدعه الفنان بكل عقلانية موهوبة ، فنان تهيمن



(أشكال بارزة ومرئية - مجسمات خشبية مغلفة بالقماش + ألوان اكريلك وزيت)

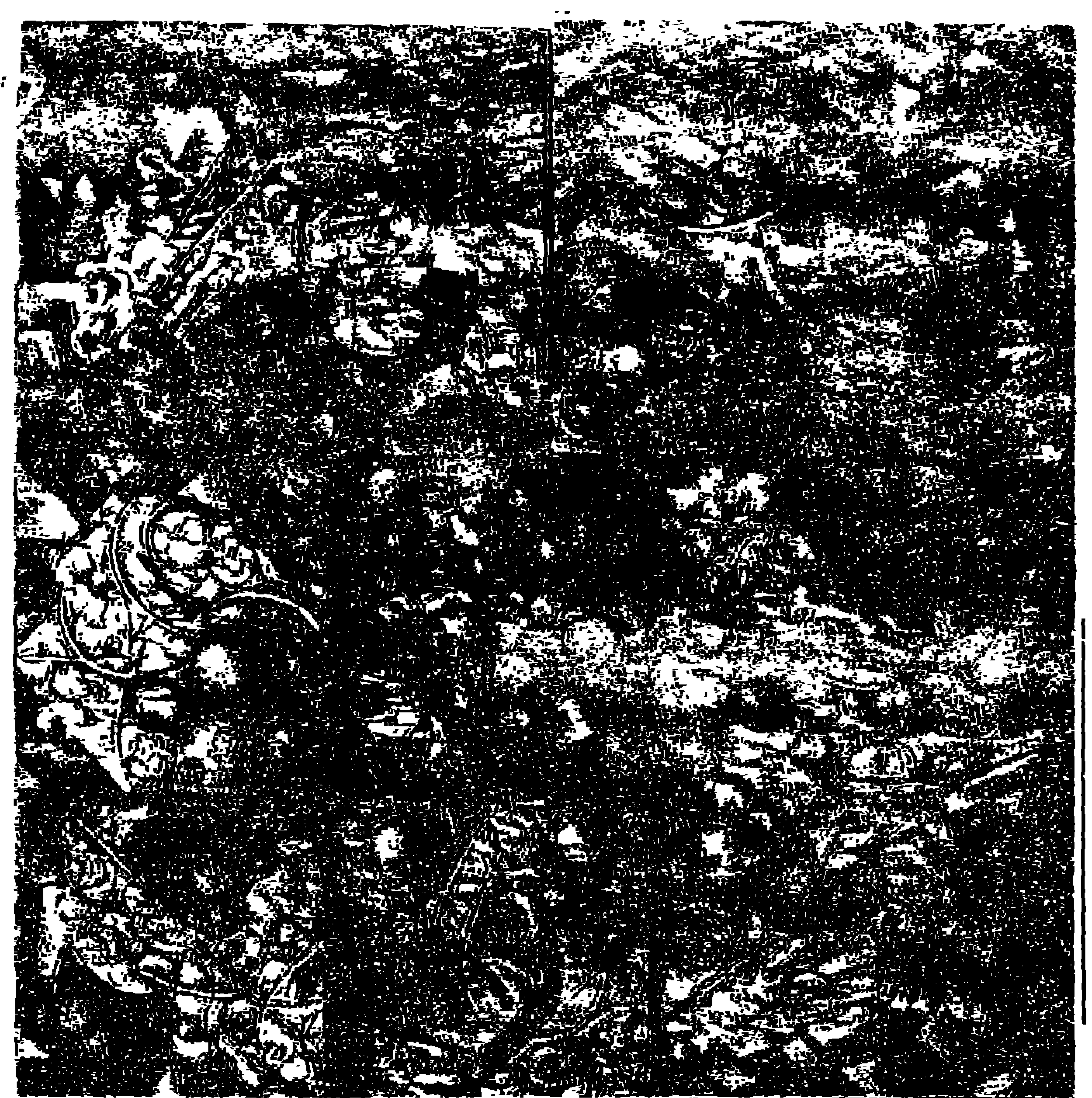
* تكوين هندسى عضوى ذات أبعاد حقيقية .

على خيالاته منطق النسب والتقاسيم تتطلب التخيل وضبط المتغيرات المتعددة من إتجاهات البروز أو الإرتداد .

ومن توازن وتنوع ووحدة ليجمع بين اللوحة وبين النحت البارز وبين الجدارية البنائية وبين الحبكة الهندسية فى ترصيف تلك الأشكال ، نقول وعندما تنتهى مرحلة التشييد تلك ، يأتى الدور التجميلى ، دور العزف بالألوان على أوتار الطيف ، فتتحول الساحة التى يطل عليها الفنان من فوق السحاب إلى سجادة شرقية - وتنثر الألوان فى براعة غنائية . بجمل مختلفة الإيقاع فوق السجادة الحقلية العملاقة فى هارمونيات شجية وهى تكون المفردات المتجاورة لتعكس الأشكال الهندسية والعضوية الصلبة واللينة حتى تصبح اللوحة فى النهاية ذات مذاق جمالى متفرد .

ولاينتهى التدفق الابداعى عند حدود الشكل واللون ، والهندسى والعضوى ، والداكن والمضيىء ، وبين الظلال الساقطة من الأشكال البارزة على المرتدة ، يبرز عنصر جديد غير تقليدى ، لايقحم نفسه بغرض الإثارة وإنما له دور وظيفى وحيوى على المسرح ، هذا العنصر هو " المرايا العاكسة " التى يستخدمها الفنان يقتطعها بهندسيات ويوزعها بين المجسمات ، لينبثق منها إشعاع ساحر خلاب ، تعكس نبضاً خفاقاً مرتعشاً إلى السيناريو الشديد الثراء ، ويفتح طاقة يشاهد منها المشاهد صورته منعكسة على المرايا إلى جانب رفقاء آخرين يتحركون فى فراغ الغرفة ، فيتوحد الداخل بالخارج والخيالى بالحقيقى والثابت بالمتحرك .

ثم بعد كل تلك التتابعات يدخل الفنان المبتكر على سطوح بروزاته وإنخفاضات أشكاله إبداعات أخرى وذلك بأن يرصعها بأحجار نصف كريمة بعضها له بريق عاكس وبعضها معتم ، بعضها أملس وبعضها له ملمس فيه بعض الخشونة ، والكل يطفى عليها الطبيعة ألوانا ناصعة قوية لها طعم يختلف عن ألوان الأنابيب التى يختارها الفنان ليلون بها أشكاله .



تلك الأحجار تظهر كالأعين تطل على المتلقى فتجذب أنظاره ، وتبعث فيه روح الشرق الغنى الوفير.

ويعد هذه الأعمال المخلصة ، الجادة المضنية ، المكلفة ، تعتبر إضافة إلى الحركة الفنية المصرية المعاصرة تتصدر قائمة التجارب لتكون نموذجاً رفيعا صادقا تتأكد معه روح الأصالة ، والحداثة ، وتؤكد الهوية والفرادة التى لها عين على الماضى ذى الجذور وعلى عين ما بعد الحداثة على نهاية قرننا الحالى واستشراف القرن الواحد والعشرين .

١٩٤٣

فرغلي عبد الحفيظ :

نشأ فى ديروط بمصر الوسطى عام ١٩٤١ وتخرج من كلية التربية الفنية عام ١٩٦٢ وعين معيداً بها بعد التخرج مباشرة - أسس جماعة الفنانين الخمسة عام ١٩٦٣ الذين كتبنا عن بعضهم فى صفحات سابقة ثم سافر فى بعثة إلى إيطاليا بين عامى ١٩٦٤/١٩٦٨ م - وهناك درس باكاديمية الفنون الجميلة بروما حيث واجه البيئة الفنية فى المتاحف والمبانى والميادين بتماثيلها المشهورة الاغريقية المنبع - وفى صيف ١٩٦٥م سافر الى بلدة بروجيا لتعلم اللغة ومنها إنتقل إلى فلورنسا تلك المدينة العتيقة التى تحافظ على هويتها منذ عصر النهضة . وكانت دراسته هناك ذات وجهين : فى الصباح دراسة اكاديمية صارمة وفى المساء فى مرسم " بيروسكاليا " فنان متحرر كان فرغلى يمارس معه امتدادا طبيعيا لأعماله التى بدأ انجازها فى مصر قبل سفره إلى إيطاليا - إنتاج مشرب بمنجزات النوبة التى زارها فى رحلة مع أساتذة المعهد قبل التخرج حيث دخلت فى كيانه وإنصهرت وكانت إبداعاته الأولى تعبيرا عن تلك الزيارة وهكذا كان ذلك مع جماعة الفنانين الخمسة - فمعهم نرى ضمير فرغلى قد تبلور عند فكرة الجدارية . إذ قد أصبح للجدار عنده مدلول يتخطى حدود المادية - فنجد فى لوحاته نسوة نوبيات بالسراويل وأغطية الرأس الثقيلة والوجوه المثلثة والبيضاوية والعيون الشاخصة مكحلة بالتركواز واقفات أمام مسطحات بيوت النوبة - فسطوح لوحاته كالجداريات أكثر منها مسطحات إيحائية بالفراغ والعمق المنظورى . إستمر ذلك التيار فى إيطاليا لكن بتقنيات حديثة - وبذلك ظل الجزء الروحى والعاطفى والشاعرى فى نفسه متواصلا . واثمرت إستفادته من كلا الوجهين فى داخله : قوة الملاحظة والمراقبة البصرية مع قوة التعبير الباطنى .

والمتبع لأعمال فرغلى يحس بالانفتاح على الثقافات الإنسانية والتواصل مع مفرداتها الحضارية المختلفة بجانب التعامل مع مفردات الثقافة القومية والإعتزاز بالهوية الخصوصية .

ورجع للوطن عام ١٩٦٨ مدرسا بالكلية وصعد فى درجات الكيان الجامعى حتى أصبح عميداً لها عام ١٩٩٠ - كان له نشاط واسع إذ شارك فى أكثر من ٦٠٠ معرض جماعى فى مصر والخارج وله أكثر من ٣٥ معرضاً خاصا اقيمت بين مصر من جهة وبين ايطاليا وفرنسا والكويت وذلك بين عام ١٩٦٣- حتى ١٩٦٩ اما المعارض الدولية فقد شارك فى حوالى ١٦ معرضاً منذ ١٩٦٩ حتى ١٩٩٤ كما اختارته مصر ليمثلها فى بينالى فينيسيا بانتاجه منذ سنتين • وفى كل هذه المعارض تجده يحترف الإبداع يوجه إنتاجه فى مجمله صوب هذا الهدف المقدس - إنه عاشق للكشف والعطاء - خياله جامح ، والخيال عنده بوتقة ينصهر داخلها العمليات الابداعية إذ أن الخيال سابق للإبداع ومصاحب له ولاحق عليه ، وشرارة الالهام تبدأ هناك وهى التى تضخ المرونة وتحقق الفرادة وتغذى كينونة الابتكار اثناء الاداء الفنى • وعندما ينتهى العمل الفنى يبدأ الفنان بالتعامل مع ذلك الخيال للتنبؤ بملامح العمل اللاحق •

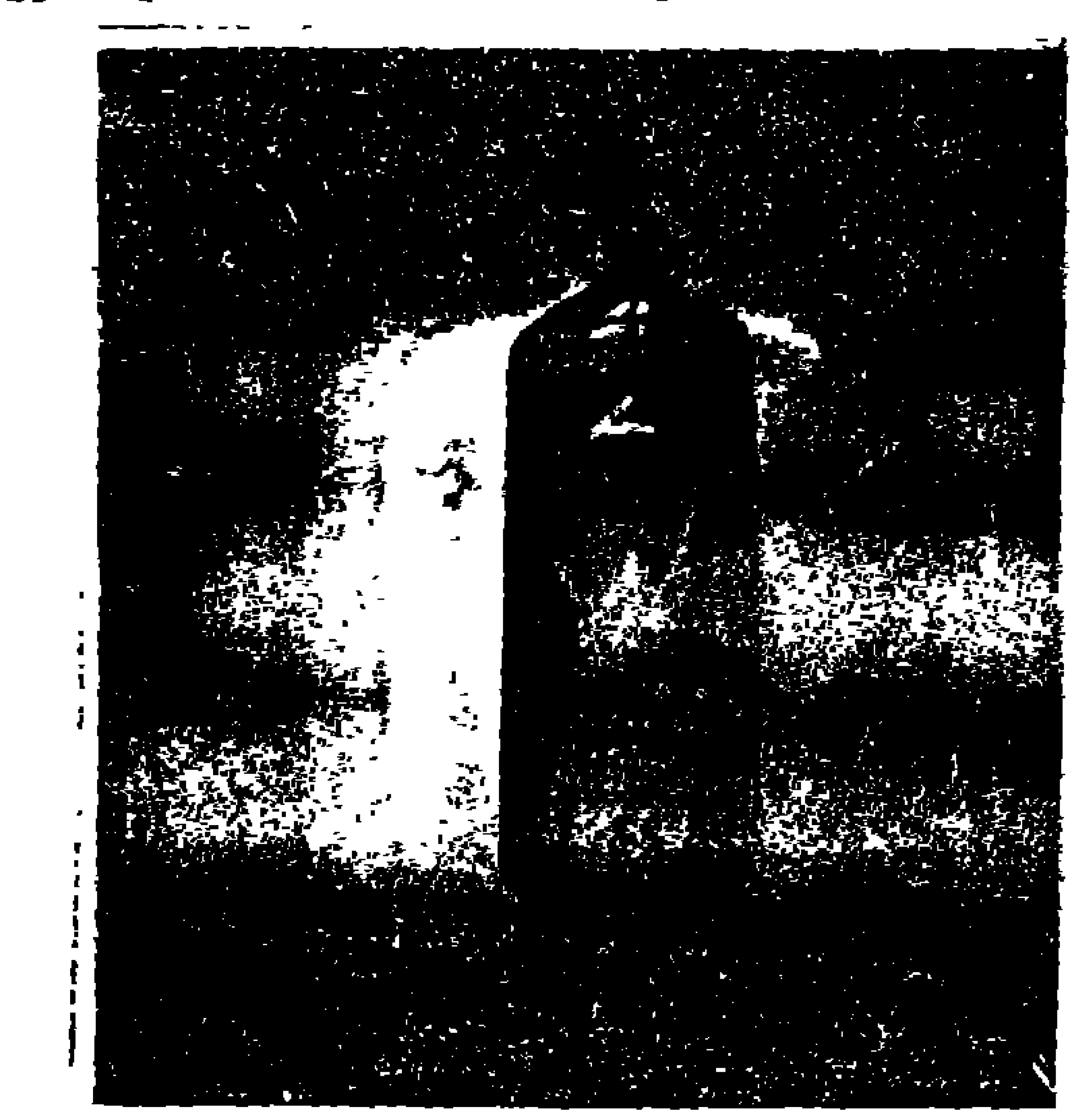
غير أن فرغلى بجانب تلك الصفات السابقة يعد من أكثر الفنانين إرتباطاً والتصاقاً ببيئته -وقد رأينا من قبل فى فلورنسا وسط تلك المدينة العتيقة بتراث عصر النهضة ، يستمر فى مرسم بيروسكاليا ليمارس إنتاج لوحات النوبة - وهاهو بعد العودة يستلهم من بيئتة الأفكار والأشكال والمواد والمصادر الطبيعية التى تمثل طاقة روحية لاتغضب •• ويؤمن بأن الطريق الى العالمية يبدأ من المحلية ، من المنابع والجذور التى تشكل الملهم الأول لأى فنان حقيقى . فمن خلال خطوط لوحاته وألوانه المفحمة

بالنبض الحار والمشاعر الصادقة والحب العميق الذى يثريه أدق التفاصيل من عالمه المحيط ، تعكس وتكشف عن عالم ساحر شفيف من النبع الذى لاينضب - من بيئته برمالها وطينها وطميها وسعف نخيلها من توهج مصر وحرارتها ، يبنى من طمى النيل عالمه الفنى الخاص المكتظ بأرواح الاسلاف والغائبين الذين بنوا اللبنة الخالدة فى جدار الحضارة الانسانية • بينة وبين فن المصرى القديم عوامل مشتركة فكلاهما عاشق للبيئة المصرية الخالصة من الشوائب الحديثة ، فالافقيات والرأسيات التى



من وحى النوبة
[ألوان زيتية]
* عام ٦٥ قبل السفر.

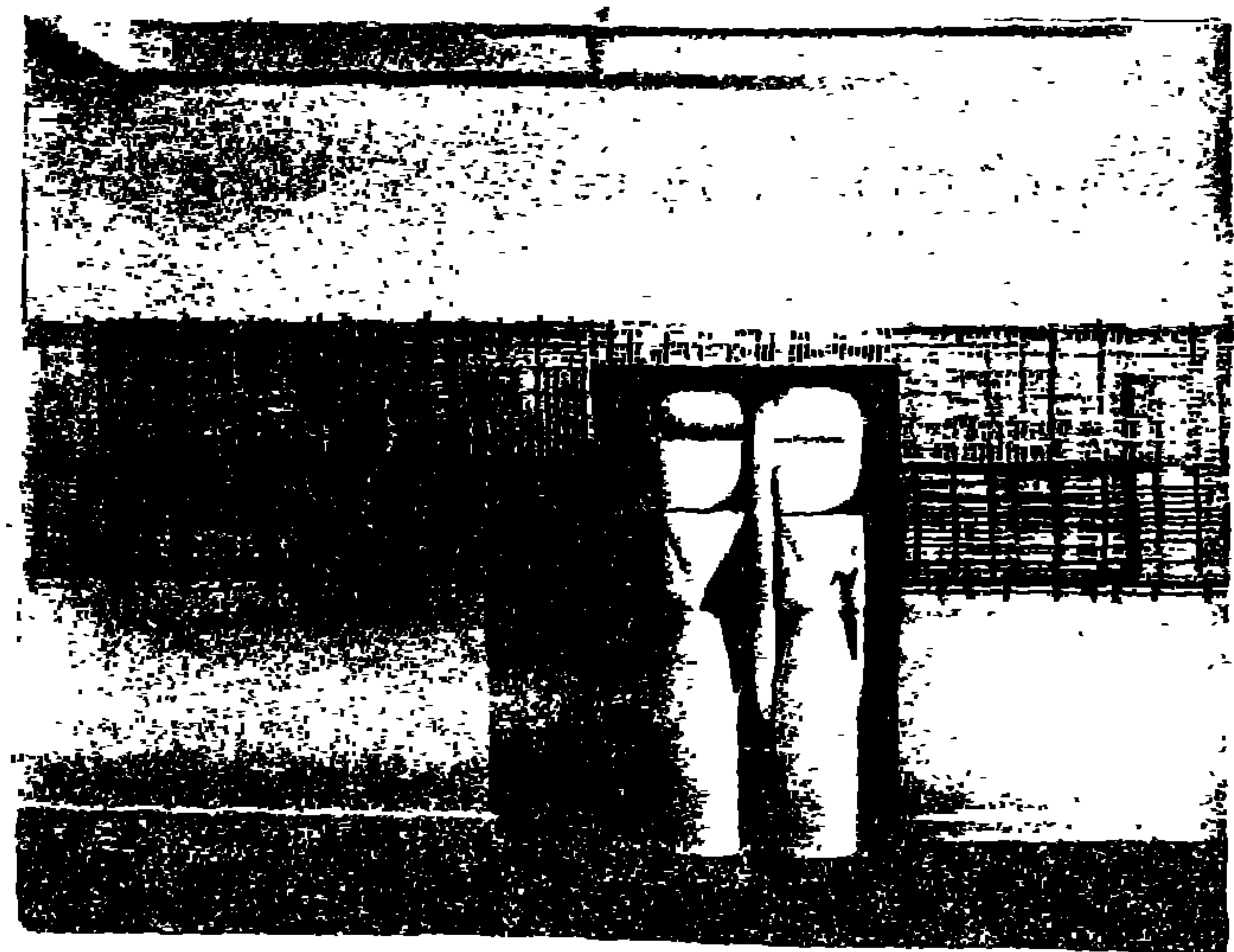
نجدها فى لوحاته التى تشعرنا بالمعمارية والانتظام والاستقرار والهدوء والاتزان ، انما كلها من سمات الفن المصرى القديم ، فبعد رجوعه من البعثه - بدأت عنده مرحلة مصدرها التعامل مع الجماليات بشكل يقترب من التجريدية التى لم تكن تجريدية كاملة ، وقد ساد هذه المرحلة إستخدام واسع للخامات المختلفة ، كانت الصيغ المعمارية والهندسية هى مدخله لتحويل الأشكال التشخيصية إلى أشكال هندسية - ومن هنا تحولت القولبة المعمارية الطابع إلى أشكال ، إتجهت إلى تجسيد شكل العروسة أو المومياء الجديدة ، ينتقل إلى مرحلة حيث ينفرج سطح التوال لينبثق منه تجسيد غير كامل لتلك المومياء أو العروسة ثم أصبحت



الانبثاق [زيت ورمل على توال]

فيما بعد وقد إكتمل تجسيدها عروسة كاملة أو مومياء عصرية ولتقف أمام اللوحة لتلعب أدواراً مختلفة,قد تكون أما أو ترمز إلى الخصوبة وقد ترمز إلى مصر كلها . هنا نجد التجسيم النحتى لإيجاد بعد ثالث حقيقى أتيح له أن ينتج أعمالاً جديدة بأسلوب جديد يعبر عن البيئة المصرية التى عشقها

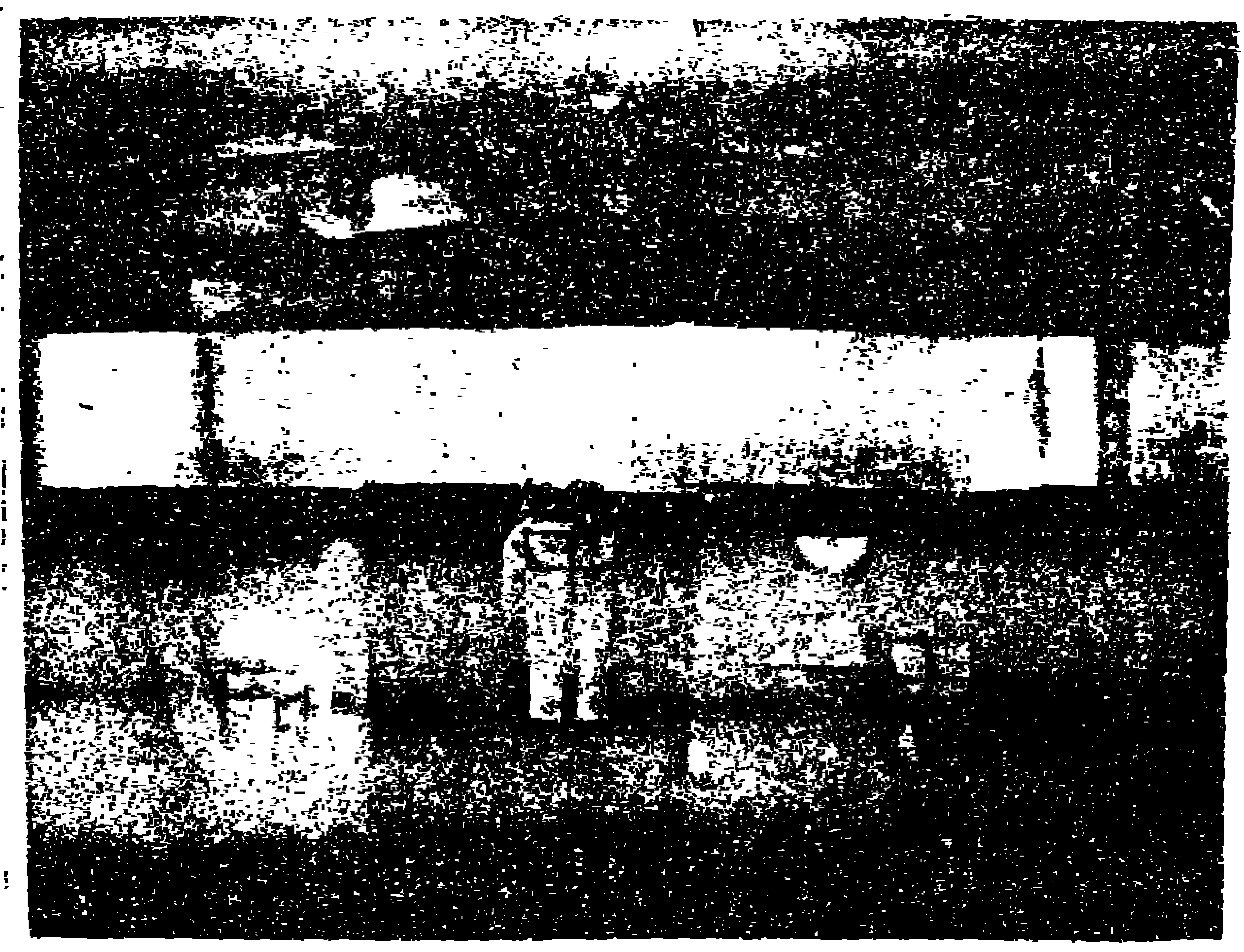
فناننا الكبير – أنه يقدم فصلاً جديدا من فصول التعامل من بيئته بعناصر ثلاثة : العنصر الفنى المسطح وتمثله اللوحات التصويرية والتى تذكرنا بالجدار الذى نوهنا عنه فى السابق ، والعنصر الثانى الفنى المجسم وتمثله العروسة ، أما العنصر الثالث فهو البوص الذى يستقبل داخل المعرض ليقوم بدور مباشر فى صنع عمل فنى تشكيلى – ويتزاوج التصوير مع بنيات النحت ليلتقى فيه الداخل والخارج ، الخبىء بالظاهر أو يمكننا أن نقول الوهم بالحقيقة ... والبوص نجده أيضاً عند المصرى القديم ويرمز إلى الحماية والإستئناس والدار والإستقرار. ومازال يستخدمه المصرى الفلاح حتى اليوم بنفس الأهداف وللشعور بالدفء والأمان . إن التعامل مع



الناس والبيوت | اكليريك على مجسمات : من القماش وحرير وتل + جريد .

أعماق الريف المصرى قد انتقل بعد ذلك أيضا إلى استخدام جريد النخيل بنفس التقنية والذى يطلق على ذلك النوع من العمل الفنى بما يسمى " بالانستيلليشن " – ونجده أحياناً يكرر تمثال عروسته بما يذكرنا بمذاق الفن الإسلامى . ويعد هذا التحويل الهام ينتقل فرغلى من الهندام والحرفنة

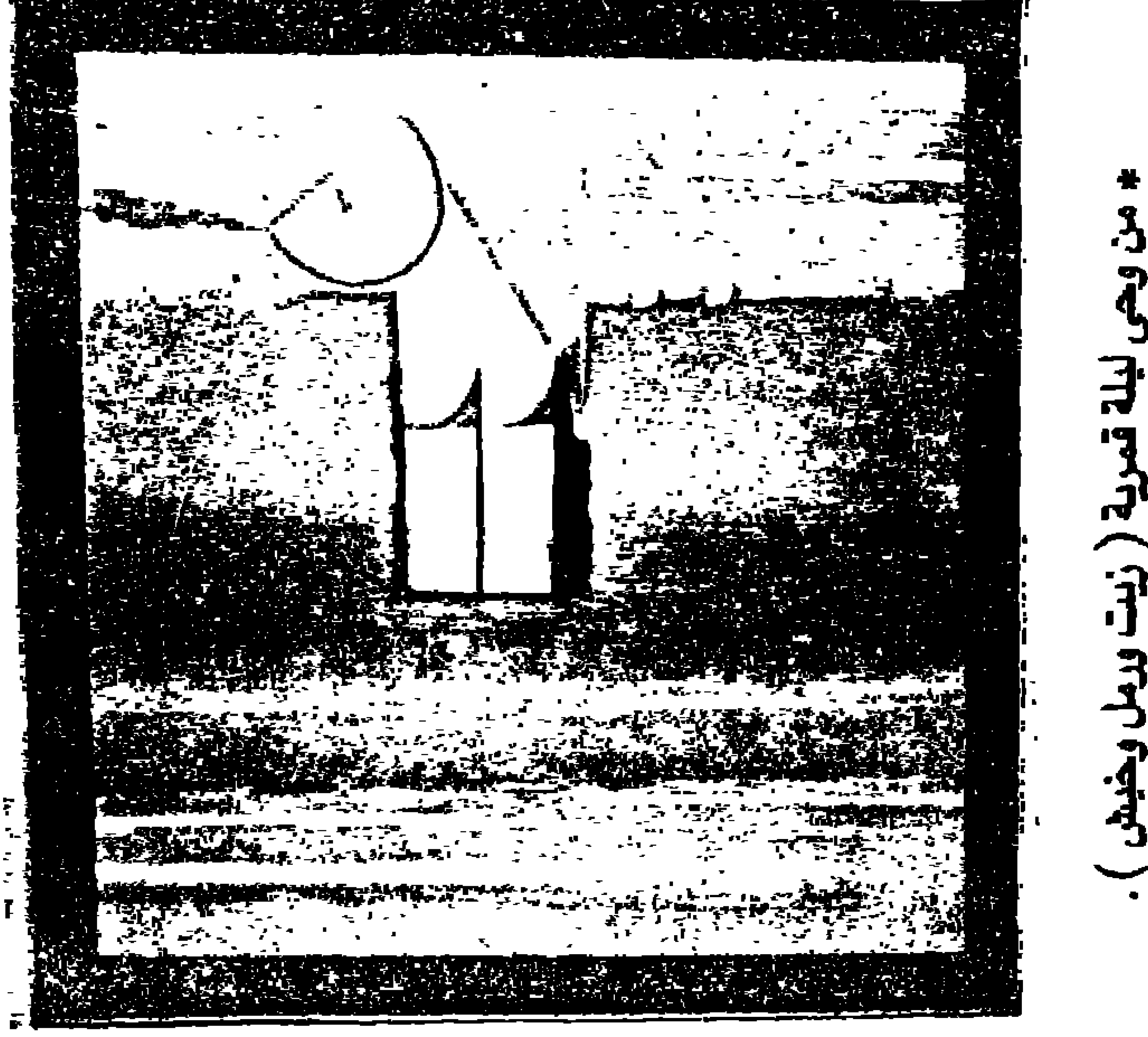
والبنـاء الاسـتاتيكي لمكونـات اللوحـة والإعتمـاد علـى حسـابات الملامـس المتتابعـة المتدافقـة فـى البـوص والجـريد ، ويـؤر الضـوء لـتزيد مـن التـوازن والثبات ، إلى سياق جديد فوضوى ليس به تلك النعومة والأناقة السابقة ، إنما تلقائية ، بها نوع من الجسارة - وبها براءة ونقاء - كان ذلك من واقع بيئة دهشور حيث مرسم الفنان ومن ديروط مركز صباه وطفولته .



* من وحى دهشور (خامات مختلفة على توال) .

انه فنان كثير التنقل متعدد التوجهات والأساليب والتقنيات التى عمل من خلالها . وفى الواقع كان فرغلى يفاجىء الوسط الفنى بخامة غير تقليدية يستخدمها فى لوحاته أو فى تكويناتـه - بمعنى أصح ، بذكـاء وحرفته .. لايخرج العمل إلا وقد اكتمل من ناحية توازنه وألوانه ، الكل متجانس يتقبله الرائى ويشعر بإحساس الراحة والغبطة ، ذلك لأن

الخامات المختلفة التى يضمها العمل قد تصالحت مع بعضها البعض وتجانست . وهى عند اختيارها إنما يأخذها من البيئة المصرية الصميمة - وفى الواقع ان فرغلى - فى ذلك الاطار يمثل مصر نفسها وهى تبحث عن ذاتها ، فمصر بلد عريق تمتلك كنوزاً لامثيل لها ، وليس من السهل على بلد حالها كذلك أن تقبل بأن تكون غير ذات شأن فى المحيط الفنى العالمى ،



* من وحى ليلة قمرية (زيت ورمل وخيش) .

وان المدقق لحال الفن فى مصر ليعجب كيف أن بعض الفنانين قد جرفهم فن الغرب وتناسوا تلك الكنوز..

- فناننا فرغلى يعتبر قدوة فى هذا المجال إذ هو يبحث كثيراً ليلتقى بما يمكن أن يمثل الذات المصرية مع وجود المعاصرة - إنه يهدف إلى الخروج بالفن المصرى المعاصر من ورطة التبعية إلى حالة شديدة الحيوية مستقاه من الاتصال بالجذور ، فيها يستطيع الفنان أن يعمق التجربة الانسانية بمزيد من الاكتشافات ليخرج العمل فى النهاية محمل بطاقة

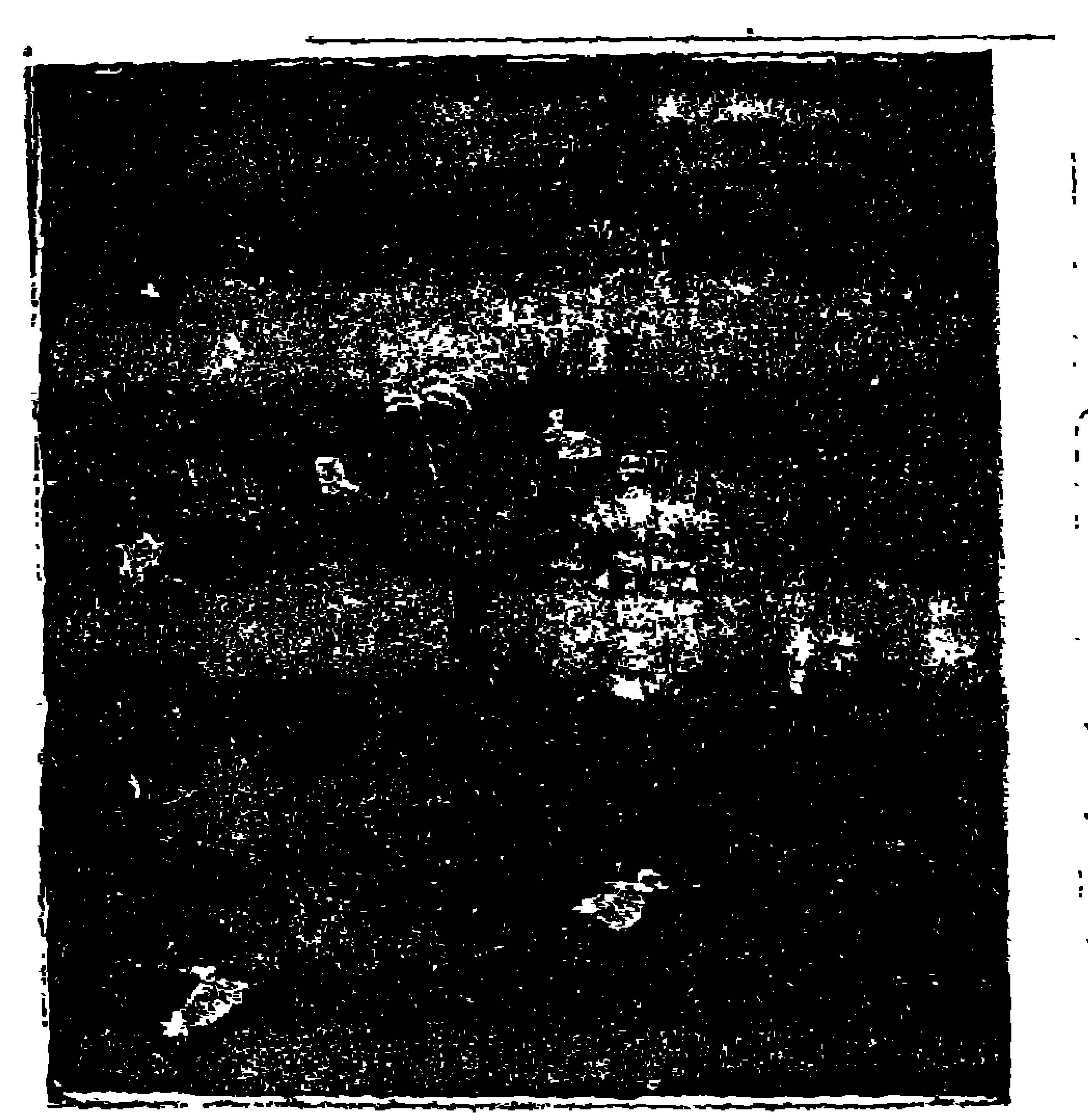
روحية فيها نكهة الماضى وعبق ابداعاته مع حس انسانى واضح إلى الحياة المعاصرة المبتكرة التى تقف مع الفنون الحالية بكل قوة واقتدار.

ويفاجيء فناننا الكبير فرغلى الوسط الفنى بتحول جديد فى إستخدام المرادف للخير والخصوبة والنماء والخليقة ذاتها - الوسيط المعمارى للانسان المصرى على شاطيء النيل منذ ماقبل التاريخ المكتوب ، الخامة الصديقة المصاحبة للإنسان فى البيت وفى القبر، فى الوعاء والاناء وعلى اسطح جدران المقابر، دَمَكَ فرغلى سطوح لفافات البوص والقماش المشدود بطبقات من الطمى المقدس مخلوطاً بشظايا التبن الذهبى كوسيط للتماسك وكاتم لسر البناء ومستقبل مراوغ لأشعة الشمس .

وعلى تلك المسطحات الطينية الواسعة رسم عليها رسوم طفولية لنخلات ، وعرائس طوطمية ، وعلامات ورموز ووجوه رسمت بالطباشير وإشارات لونية أمامية تارة وخلفية تارة ، مشبعة حينا وشاحبة حينا آخر - وألوان هنا وهناك - وعلامات وخدوش وتهشيرات وكشط ويقع تمثل سماوات أو حقول - رمال أو شموس وأقمار - خشونة ونعومة ، ملصقات كقوالب اللبن الأخضر أو كالأكفان القديمة ذات مذاق الموميايات .

والفنان فرغلى يعتقد - وذلك فى كتابه " التنقيب عن الطاقة الروحية " - ان الحديث عن التراث إنما هو نفسه الحديث عن الحداثة أوما بعد الحداثة - انه مؤمن انه نفس الطريق . إذ بقدر وعينا بالجذور نجد أن آفاقنا تمتد مع الفروع والأوراق والثمار، إنه يضرب بيد فى العمق السحيق للتراث مثلما يمتد متفتحاً على كل آفاق الحاضر والمستقبل . يسكب على إبداعاته عصارة عواطفه وفكره ليستطيع إستقبال نداءات الماضى ، كما يستطيع بث إشارات المستقبل .

لذلك لجأ فرغلى إلى عروسته ، كأنما هى قطعة شطرنج ، فيها



* وجه مصرى (على وقش دريس وألوان أكليريك) .

ملمح إسلامى ، وفيها نكهة مصرية قديمة ، يجسدها لتقف أمام بوص أو جريد ... عناصر مصرية ، لتلعب دوراً حيوياً فى تعميق المعانى والدلالات ، إن تركيب العناصر بين بعضها البعض يأتى من خلال الاحساس العميق بالكونية ذاتها تستند على التغير والتكرار أو على التكرار المتغير.. ويعد ذلك كله يعكس العمل حداثة آخر قرننا العشرين .

ذلك يذكرنى بالفنان بيكاسو عندما فاجأ الوسط الفنى - هكذا تقول المراجع - بلوحته التى بها غليون (بايب) وخيرزان وحبل عندذاك قامت الدنيا ولم تعقد وكُتبت الكتب عن عبقرية الفنان والفتح الجديد لاكتشاف الكولاج بعد ذلك .. ماذا نقول وقد استخدم فرغلى طين بلده ليبدع منه لوحاته .. أى جرأة ... إنه عندما إستخدم البوص والتبن لتكون

بدلا من التوال .. فبعد أن كان العمل قبلا يتسم بالدقة والمهارة فى وضع البوص أو الجريد مع العروسة ، وتوزيع اللون والظلال والنور إلى آخره كما ذكرنا من قبل ، نجد هذا التلقائية الشديدة يومىء بالعناصر المرسومة ولايكاد يفصح فالبساطة هدف وهى أصل المصرى وباطنه وطبيعة شخصيته ... فالمصرى بسيط - تلقائى - مبدع - حالم .. ذلك حال فناننا الكبير ، يتعامل مع الحلم لتغذية الخيال ، ومع حساسية الفنان يحدث الشحن والتفريغ ليفرز فنا يقف المتفرج أمامه وقد تملكه احساس غريب بكونية المكان ، وتوهج الالهام ، وروحانية العمل ...

وينتقل فرغلى بكميات هائلة من طمى النيل ليقيم أعماله فى معرض بينالى فينيسيا الدولى - ثم يعيد عرض ملامحه على مسرح أوبرا براغ حيث صمم المناظر لأوبرا عايدة .... وتتتابع معارض الانستيلليشن ويتتابع الإنتاج ليأخذ ملامح أخرى .. ولكن تجربته - وإنتاجه من الطين كانت لها الملمح الرئيسى والإبداع المذهل ، لقد إستخدم مايراكمه النيل من طمى ليسوى به أسطح أعماله ... ويأخذ من بين يدى النهر المقدس المؤونة الخفيفة التى لملمها هذا السلف الطاهر عبر رحلته المغامرة لينفخ من روحه الفنانة ، روح الموهبة المصرية العريقة وكأنه يستحضر بحدس الحفيد وحنينه الغامض للذين غابوا تاركين شغبهم وفرحهم وحزنهم وصلواتهم على جدران المعابد والأعمدة والحجارة والكهوف البعيدة ..

وبعد ..... حصل فرغلى على جوائز عديدة جوائز أولى فى أكثر من بينالى وصالون ، نخص منها جائزة الدولة التشجيعية تصوير عام ١٩٧٦ ، وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٧ .

مصطفى الرزاز (١٩٤٢ -   ) :

تخرج من كلية التربية الفنية عام ١٩٦٤ وحصل على الماجستير من نفس الكلية عام ١٩٦٥ ثم سافر إلى أمريكا وحصل على الدكتوراه من جامعة نيويورك بمدينة بافلو عام ١٩٧٩ ثم دراسات في الفنون والحرف من جامعة أوسلو. وفي الواقع نحن أمام قمة من قمم الفن في مصر فهو أحد فناني المحور الأربعة فزيادة على إطلاعه الواسع في مجال الفنون الغربية إلا أن ارتباطه بالأرض الأم تدل على إعتزازه بالتراث ، فقد استطاع الفنان أن يمزج بين الثقافة الغربية وبين الثقافة المحلية في وعاء واحد تعكس إستقلالية الفنان وإعتزازه وقوة شخصيته .

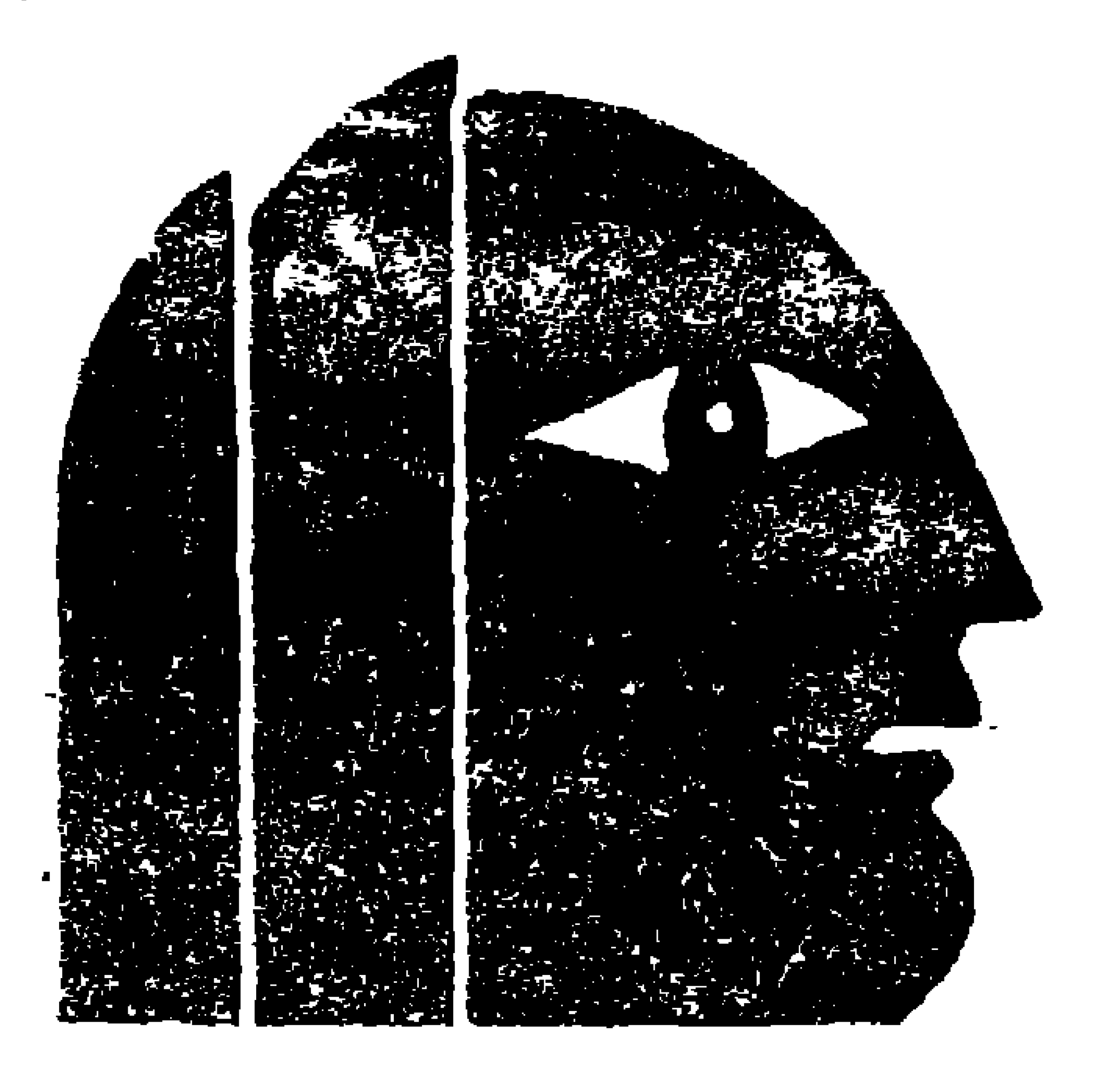
وقد إشترك الرزاز في العديد والعديد من المعارض الجماعية في مصر والخارج . والرائي يستطيع ببساطة أن يميز أعماله من بين كل اللوحات المعروضة - إذ أن لها نكهة خاصة مستقلة . كما أقام العديد من معارض خاصة في الداخل والخارج وله مقتنيات عديدة في متاحف مصر ومتاحف الخارج ومقتنيات على مستوى الأفراد . وطبيعي نرى أنه قد حصل على جوائز عديدة لأن مستوى الأعمال التي يبدعها لها قيمة عالية - فهو صاحب رؤية متفردة ومتميزة ، استطاع من خلال هذه الرؤية أن يبلور أسلوباً خاصاً به جمع فيه بين الأصالة والمعاصرة .

ظهر الرمز والفكر الأسطوري والمستمد من الفنون الشعبية في إبداعاته وذلك منذ بداية مشواره الفني لقربه من إبداعات ذلك الفن ... فهو في وسط أسرة لها إهتمام خاص بجمع كل ماهو فريد منه . أغلب عناصر لوحاته يظهر فيها العصفور والنخلة والحصان واليدين والوجه الآدمي، - ويحول هذه المرئيات البصرية الواقعية إلى رموزها كيان باطني صادر عن خيال الفنان بحيث يتحول هذا الواقع إلى شيء آخر ، فكل من هذه

العناصر تخضع للإنتخاب الذاتى المحصن ويستجيب العنصر لعمليات التداعى المقصودة فى مواجهة فكرة الجمال فى حد ذاتها - ذلك يذكرنى برسوم الثور التى تدرج بها الفنان بيكاسو من الثور وجمال أشكاله ونسبه فى الطبيعة إلى عملية إنتخاب وتداع مقصودة حتى يصبح رمزاً يحمل خصائص الثور لأشكاله بحيث لايكون ذلك الذى كان واقعا ، واقعاً على الإطلاق . فالفنان الرزاز قد سيطر الوعى فى تحليله المورفولوجى (من دراسة بنية الشكل - تشريحياً وتصنيفياً) لكل عنصر يتناوله فى لوحاته ، فيتم التتابع بإختزال التفاصيل ، وتتلاشى السحن والملامح والصفات الخاصة المألوفة ليحل محلها مطلق العنصر - بمعنى أن وجه الشخوص مثلاً ، لها أسماء (إبراهيم وأحمد .. إلخ) ، كل وجه له سماته الخاصة - الفنان الرزاز هنا فى تحليله لبنية الشكل يصبح الوجه عاما تتلاشى معه الصفات الخاصة فيعكس وجه إنسان - أى إنسان - فهو إنسان مطلق .. ، قل مثل ذلك على حصانه وعلى عصفورته .. إلخ . وعلى الرغم من إختلاف رسوم تلك الرموز فإن نحس حيالها بأن هناك وشائج تحتية غائرة تمدها بعصارات الحياة والتواجد المستمر .

وتقوم الخصائص البيئية والمناخية والإجتماعية والثقافية فى نفس الفنان فيخلط الأشكال فى بوتقة واحدة ويصهرها بدرجة عالية من حرارة الإلتزام والإنتماء الهندسى فى تكوين متماسك مترابط ، بحيث تسفر فى النهاية عن وجود مبتكر ، ساحر يبسط ظلاله الوارفة فى كل إتجاه .

وإذا كانت مكونات الإبتكار ببساطة شديدة ، هى الأصالة والطلاقة والمرونة : الأصالة فى التعبير بحيث يعبر العمل الفنى عن صاحبه ، فالفنان الرزاز متفرد ، أعماله واضحة المعالم نستطيع أن نتعرف عليها بكل بساطة .





أما الطلاقة فى الفن التشكيلى فيمكن أن تكون طلاقة تعبيرية - إنها السرعة فى إيجاد الأشكال وتركيبها لتعبر عن الأفكار... ويمكن أن تكون طلاقة ترابطية بمعنى سهولة بناء العلاقات بين الأشكال أى بمفهوم شكل وعلاقته بمفهوم شكل آخر.. وأعمال فناننا الرزاز يتضح فيها تركيبه المورفولوجى للشكل وتجريدياته لإيجاد المطلق ثم تركيبات عناصره فى تكوين متماسك رصين يدل على مفهوم متقدم ، حديث فى مفهوم التكوين بمعنى إيجاد العلاقات المستمدة مع فهمه العميق بآخر ماوصل إليه الفن فى ذلك المفهوم .

أما المرونة فمظاهره قوة الأنا - قدرة الجمع بين المتضادات أو السمات المتعارضة وحسن التعامل معها .. المرونة تجعل من الشخص شخصا مستقلا مكتفياً بذاته وفى نفس الوقت معايشا للناس متفاعلا معهم ، يبدو عليه الإنطواء عندما يغلق نفسه على مايقوم به من عمل ، ويتصف بالإنبساط عندما يفتح نفسه للناس . ولعل من قدرة المبتكر الإتصال والإنفصال قادر على التركيز فى عمله ، ومتفتحاً على الأفكار الأخرى وقادر على الإمتصاص مستوعب لها ، وهو على ذلك يستطيع أن

يعبر بشتى التراكيب والأساليب ، وببساطة تعكس " تلقائية " نجدها فى فناننا المبتكر فى لوحاته التى لها ألف وجه ووجه . نرى منها الآتى : -

- تارة يبدو الحوار بين عناصر اللوحة حول قوة التباين بين الداكن والفاتح وما يحمله من منطق نظامى ومذهب تجميعى لشتات العناصر وتداخلها مع خلفياتها .

- وتارة تجد تفاعل وحدات معينة فى تراكيب بنائية متجددة تتوالد وتتناسخ فيها العناصر بين بعضها البعض ينتج عنها ثراء فى العلاقات البصرية .



- وتارة يتعامل الفنان فى إخراج لوحته على إثارة فضول المشاهد وشحذ ذاكرته البصرية فى خبرة متابعة وتجميع ذهنى لجزئيات من لوحه

موحدة متعددة السطوح والزوايا ، ويرى الفنان أن العمل يجب أن يثير تساؤلات وتفاعلات لدى المشاهد ، حتى يكون قد تمكن من أن يشترك المشاهد فى تجربته الحقيقية وليس فى مشاهدة اعماله كضيف عابر.

- وتارة يتعامل مع نسب المعمور للخاوى أى بين الأشكال وأرضيتها من سطح العمل الفنى - ومن درجات الإقتراب والتباعد حيث يترتب على ذلك ضجة صاخبة أحياناً ، وصفاء سكونياً تارة أخرى .

- وتارة تتجمع عدة لوحات فى لوحة واحدة فى مصفوفات متعامدة رصينة . وقد يتم ذلك بالتتابع وإختزال التفاصيل والدرجات اللونية إلى



مايقرب من منتهاها وتتلاشى تقريباً الصفات المألوفة ليحل محلها إيقاع غامض فيه التوازن المجرد عن المعنى المألوف .

- وتـارة ينتـج الفنـان أعمـالا سيطرت عليهـا نزعـة برمجيـة عقليـة حاسمـة ، تقـوم على تجربـة المعادلـة بـين المسـافة والحيز ، بحيـث يكيـف النسب المكونة للعمل الفنى المعروضة على أبعاد مختـارة ومحسوبة لتعكس



قيـم الخـداع البصـرى فـى إدراك الأشيـاء وفـى العمـق المنظـورى والنـاتج من حقـائق إدراكيـة تتعلـق بـالقدرات العقليـة والفسيولوجية والثقافيـة للإنسان المعاصر.

-وفـى أعمـال أخـرى يتعـامل الفنـان مـع المسـاحة ونسـب تواجـد العنـاصر عليهـا كمـاً وكيفـاً ، ومن نتـاج تأملاتـه فـى هـذا الصـدد أن تتجمـع أحيانـاً فى مصفوفات متعامدة أو على إتسـاق أفقى منتظم ، طفوية حينـاً ومزاحة مكدسة على إحدى جوانب العمل الفنى تذكر بحركة طرد قسرية



لها مايبررها فى الحوار البصرى حيناً آخر، أو كلتاهما معا على المستويين البنائى والدرامى.

– وتارة تبرز الأرضية بخط خارجى فتصير أمامية، لتتراجع الأشكال الأمامية إلى الخلف بخط خارجى يعبر عنها دون تفاصيلها الداخلية – ليقدم من كل ذلك رؤية جديدة مبدعة – وقد تتساوى الأمامية مع الخلفية ليبعث فى عين الرائى قلقاً ويبعث فيه التأمل ...

- وتارة يقدم الفنان أعمالاً تتبلور فيها التجارب السابقة يختار فيها عناصر ذات حيوية وحركة لتتدافع فى مستويات أثيرية تنتسب لمحاور الرأسى والأفقى وتتمرد على الثبات السكونى لتهيم فى إتجاهات آتية ومرتدة فى العمق المنظورى الإيهامى ، كل ذلك فى خداع الشفافيات وتلاشى العابر وتبلور الباقى .



- ولاتنتهى تلك التارات [جمع تارة] فالفنان يملك ناحية المرونة يقدم مجاميع عناصره فى أوضاع لا نهاية لها وفى حلول تكوينيه لا تتكرر

أبداً ، وتستقر التكوينات فى داخل عين الرائى لا عن طريق عين البصر فقط بل عين البصيرة ليتمتع بالحركة الدائمة المنطلقة من خلال ترددات الألوان فى اتساق متوازن متناسق . وتدور العيون على أسطح لوحاته لتستقر فى الأعماق حس يبعث الاستقرار الهادئ ويمنح نوعاً من الرسوخ داخلها ... فكل لوحة لها مذاق خاص ، وألوان خاصة ، وتونات مختارة ... غير أن أغلب عناصر لوحاته مسطحة إلى حد بعيد تنسب إلى الفن ذى البعدين ، تلك العناصر نجدها على أرضية قد تبدو ذات ثلاثة أبعاد حيناً فيها تعدد الدرجات تحوى ظلالاً وأنواراً وقد تكون صامته أحياناً تعكس البعدين . وتتقدم بعض العناصر وترتد فى مجال البعدين أو فى مجال الثلاثة كلّ لها مذاقها وحلولها - لكن جميعها تعكس التدفق ، والحيوية تبلغ حد التلقائية ونقاء الشكل وتطاجة الواقع .

ان القراءة المدققة فى تفاصيل لوحاته التى تتسم بمذاق له نكهته لتعكس وحدة فكرية ووحدة فنية ذات فرادة ، تلك الابداعات بطولها تكشف للباحث عن ثمة روابط بعينها تعقد وثاق واقعه الحياتى وواقعه الجمالى ليصنعا معاً كياناً واحد ، سواء على المستوى الأفقى لإثراء أرصدته الفنية العديدة أو على المستوى الرأسى من تكوينه الفكرى الناضج .

وبعد ، إن الفنان مصطفى الرزاز يمتلك الحس العلمى الذى هو أساس الوعى التاريخى بالقومية ... وهو حس مكنه من الوصول إلى درجة عالية فى إنتاجه الفنى المعاصر النابع من جذور الأرض والذى يعيش فى كل زمان ومكان ...

خـــاتمـــة

وبعد ، فقد تعرض الكتاب كما رأينا على كوكبة كبيرة من الفنانين :-

منهم من الرواد الأوائل ومنهم من الجيل الثانى - فنانون أسهموا فى وضع أساس الفن التشكيلى بمصر- ومنهم عشر جماعات تكونت منذ الحرب العالمية الثانية حتى وقتنا الحاضر .

ولقد تعرض الكتاب أيضاً إلى بدء الحركة الفنية منذ عهد محمد على ماراً بالأحداث حتى الحملة الفرنسية وما صاحبها من دخول بعض الفنانين الفرنسيين معها ثم بقاء بعض هؤلاء أخذوا على عاتقهم سد الفراغ الجمالى فى تصور المترفين وأغنياء مصر، إلى أن وصلنا إلى تأسيس مدرسة الفنون الجميلة وما صاحب قيامها من ظروف البلاد فى ذلك الوقت ، ثم إرسال البعثات لخريجى المدرسة إلى إيطاليا وفرنسا ورجوعهم لانطلاقة مصرية للفن التشكيلى بعد ذلك ...

اختار الكتاب من الرواد سبعة - ومن الجيل الذى يليه ثمانية .

ثم تحدث الكتاب عن الحركة العالمية فى الفن التشكيلى ومادخل عليها من تطور أدى إلى أن يكون هناك صدى لها فى مصر- تكونت معها جماعات تحمل أسماء - تعرض الكتاب إلى الجماعات العشرة التى ظهرت على الساحة حينذاك وحتى اليوم ، اختار الكتاب من تلك الجماعات سبعة عشر فناناً .

والكتاب قد شرح بإختصار مفيد إتجاه كل جماعة - فلسفتها وماصاحب ذلك من تأثر من الفن الغربى أو عدم تأثرها ، هذا إلى جانب التطور الفنى لكل فنان منهم على حدة ، محللاً وشارحاً أعماله وملقياً بالضوء على إتجاهاته عارضاً لبعض إنتاجه على قدر إمكان توفر الصور الإيضاحية التى بلغت فى الكتاب ١٠٧ صورة .

المراجع

كتب :-

• كتب الهيئة العامة للإستعلامات بأقلام كبار النقاد :

- بدر الدين أبو غازى عن الفنانين : راغب عياد - رمسيس يونان - محمود سعيد .
- حسين بيكار عن الفنان أحمد صبرى .
- رشدى اسكندر عن أدهم وانلى .
- صبحى الشارونى عن صلاح طاهر .
- فاروق بسيونى عن جاذبية سرى .
- كمال الملاح عن جمال السجينى .
- فاطمة على عن حامد ندا .

• جيوفانى كاراندينتى ، الفنانون المصريون الحديثون ، سيرليتر ١٩٨٣

• حامد سعيد ، الفن وإعادة بناء الشخصية المصرية ، وزارة الثقافة - الهيئة العامة للفنون - ١٩٧٤ .

• خلدون الداود ، فرغلى عبدالحفيظ ، رواق البلقاء ، الفحيصى / الأردن ، ١٩٩٧ .

• عز الدين نجيب وبدر الدين أبو غازى ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، بيروت - ١٩٨٥ .

• فؤاد كامل ، تأملات فى الفن ، دار المعارف - ١٩٩٢ .

• كمال الملاخ وآخرين ، ٨٠ سنة من الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ .

• محمود النبوى الشال ، محمود مختار ، رابطة خريجى المعهد العالى للتربية الفنية - ١٩٩١ .

• نبيل فرج ، التنقيب عن الطاقة الروحية - حوار مع الفنان فرغلى عبدالحفيظ - ١٩٩٧ .

رسائل :-

• صبرى محمد عبدالغنى ، بيكاسو والفن الافريقى ، رسالة دكتوراة من كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - ١٩٨٢ .

• عصمت أباظة ، التشكيل الرمزى فى التصوير المصرى المعاصر ، رسالة دكتوراة من كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٩٥ .

مطبوعات :-

• مطبوعات متحف المثال محمود مختار ، وزارة الثقافة ، المركز القومى للفنون التشكيلية - ١٩٧٢ .

• مطبوعات مصاحبة للمعارض وتعليقات كبار النقاد عن المعرض والفنانين :-

أحمد نوار - عبدالرحمن النشار - مصطفى الرزاز - مصطفى عبدالمعطى - أعوام من ٩٣ : ١٩٩٧

مراجع أجنبية : -

• A . Marleuy, " Les Musee Imaginaire de La Sculptures Mondiale ." Paris , 1952 .

• Charles Trrasse , " Goya . " , Floury , paris , 1931 .

• Charles Wentinck," Modern & Primitive Art." Phaidon , byford , 1949 .

• Fatma Ismail," 2q Artists in The Museum Of Egyption Modern Art . " AICA , National Sec . Egypt , 1995 .

• Herbert Read , " Art and Artists ." Thomas & Hudson, London , 1989 .

المحتويـــــــــــات

الموضـــــــوعات	رقم صفحات الفنانين	رقم صفحات الصور
• تقديم	٣	
• مدخل	٥	
• محمود مختار :-		
١) رأس الزعيم سعد زغلول. ٢) العودة من النهر.		
٣) حارس الحقول. ٤) الخماسين		١٤
٥) عروس النيل. ٦) إلى النهر. ٧) على شاطئ النيل		١٧
• يوسف كامل :-	٢٠	
٨) أمام الدار		٢٣
٩) تفصيل		٢٤
• راغب عياد :-	٢٥	
١٠) حيوانات. ١١) إلى السوق.		٢٧
١٢) السوق.		٢٨
١٣) القهوة.		٢٩
١٤) الزفة. ١٥) مدخل الدير.		٣٠
١٦) عبادة. ١٧) مدخل الدير.		٣١
• أحمد صبري :-	٣٣	
١٨) بورتريه (زوجة الفنان)		٣٧
١٩) بورتريه ذات المروحة.		٣٨
٢٠) توفيق الحكيم . ٢١) الفنان حسين بيكار		٣٩
• محمود سعيد : -	٤١	
٢٢) موديل		٤٣
٢٣) بنات بحري. ٢٤) تفصيل.		٤٤
٢٥) الإحتفال بإفتتاح قناة السويس. ٢٦) تفصيل		٤٥
٢٧) الصلاة.		٤٧
٢٨) ميناء بيريه عند الشفق.		٤٩
• محمد ناجي :-	٥٠	
٢٩) من وحي رحلة الحبشة .		٥٢

(تابع) المحتويـــــــــــات

الموضــــــــوعات	رقم صفحات الفنانين	رقم صفحات الصور
٣٠) منظر يطل على رأس الجزيرة . ٣١) تفصيل .		٥٣
٣٢) العودة من الحقل .		٥٥
٣٣) الخبز.		٥٦
• حامد سعيد :	٥٦	
• سيف وانلي :-	٥٧	
٣٤) أشرعة (منظر من الإسكندرية)		٥٨
٣٥) التحيه الأخيرة		٥٩
• أدهم وانلي :-	٦٠	
٣٦) المحكمة الشرعية .		٦٠
• صلاح طاهر :-	٦١	
٣٧) منظر طبيعى .		٦٢
٣٨) منظر على النيل .		٦٤
٣٩) ناس .		٦٥
٤٠) تكوين تجريدى تعبيرى .		٦٦
• حسين بيكار :-	٦٧	
٤١) وجه من المغرب .		٦٩
٤٢) فلاحات من النوبه .		٧٠
• كامل مصطفى :-	٧١	
٤٣) فى الحمام .		٧١
٤٤) معركة ذات الصوارى بين العرب والروم		٧٣
• عبد الغنى الشال :-	٧٤	
(٤٥-٤٦-٤٧) ثلاث أشكال خزفية .		٧٧
٤٨) طبق خزفى .		٧٨
• جمال السجينى : -	٧٩	
٤٩) شجرة المصير. ٥٠) انقذوا السلام .		٨٢
٥١) أمومة .		٨٣

(تابع) المحتويـــــــــــات

الموضـــــــوعات	رقم صفحات الفنانين	رقم صفحات الصور
• محمود كامل عبيد :-	٨٦	
٥٢) أ . د . حمدى خميس .		٨٨
٥٣) أ . د . مصطفى الرزاز.		٨٩
• الجيل الحديث وظهور الجماعات .	٩٢	
• تطور الفن فى القرن العشرين .	٩٨	
• جماعة الفن والحرية	١٠٢	
• رمسيس يونان :-	١٠٢	
٥٤) عالم بائد .		١٠٦
• فؤاد كامل :-	١٠٧	
٥٥) تكوين (المرحلة الرمادية)		١٠٨
٥٦) تكوين (المرحلة الحمراء)		١١٠
• جماعة الفن والحياة	١١٣	
• الأستاذ حامد سعيد :-	١١٣	
٥٧) تكوين من نباتات .		١١٦
٥٨) فرع شجرة لحنفى عبدالمجيد .		١١٧
٥٩) شجرة النبق للأستاذ حامد سعيد .		١١٨
• جماعة الفن والتراث	١١٩	
• الأستاذ حبيب جورجى :-	١١٩	
٦٠) السوق .		١٢٢
• جماعة صوت الفنان	١٢٣	
• جماعة الفن المصرى الحديث	١٢٣	
• حامد عويس :-	١٢٤	
٦١) الخروج من المصنع .		١٢٦
• جاذبية سرى :-	١٢٩	
٦٢) ألعاب الأطفال فى الحى .		١٣٣

(تابع) المحتويـــــــــــات

الموضـــــــوعات	رقم صفحات الفنانين	رقم صفحات الصور
٦٣) الإنسان والبيوت.		١٣٣
• جماعة الفن المعاصر	١٣٥	
• حسين يوسف أمين	١٣٥	
• عبد الهادى الجزار :-	١٣٦	
٦٤) بورتريه (الرجل والقط) ٦٥) آكل الثعابين		١٤١
٦٦) دنيا المحبة.		١٤٣
٦٧) السلام . ٦٨) تفصيل.		١٤٤
٦٩) الميثاق.		١٤٥
• حامد ندا : -	١٤٦	
٧٠) مناجاة.		١٤٨
٧١) التفسير		١٤٩
٧٢) كرة السلة.		١٥٢
٧٣) المبروك.		١٥٣
• جماعة التجريبين	١٥٤	
• مصطفى عبد المعطى :-	١٥٤	
٧٤) تكوين ـ ٧٥) موتيف		١٥٦/١٥٧
٧٦) موتيف ٧٧/٧٨/٧٩) تكوينات		١٥٨/١٥٩/١٦٠ ١٦١
• جماعة الفنانين الخمسة	١٦٢	
• عبد الحميد الدواخلى :-	١٦٢	
٨٠) قط وتحفز.		١٦٤
٨١) الفارس الصغير.		١٦٥
• على نبيل وهبه :-	١٦٧	
٨٢) بناء السد العالى.		١٦٨
٨٣) البوسنة والهرسك.		١٦٩
• جماعة الفن والإنسان	١٧١	

(تابع) المحتويـــــــــــات

الموضوعات	رقم صفحات الفنانين	رقم صفحات الصور
• فاروق شحاته :-	١٧١	
٨٤) الأم (جرافيك)		١٧٢
• جماعة المحور	١٧٣	
• أحمد نوار :-	١٧٣	
٨٥) يوم الحساب (اللوحة الوسطى)		١٧٤
٨٦) من صميم الجهة .		١٧٦
٨٧) السلام ومحاولة الخروج		١٧٧
٨٨) الصمت رقم (١) .		١٧٨
٨٩) الإنسان والطاقة مع مرايا عاكسة		١٨٠
٩٠) الإنسان والطاقة .		١٨٢
٩١) مصر القرن ٢١ .		١٨٢
• عبد الرحمن النشار :-	١٨٤	
٩٢) تكوين هندسى .		١٨٦
٩٣) تكوين هندسى عضوى .		١٨٧
٩٤) تكوين هندسى عضوى مجسمات .		١٩٠
٩٥) سيمفونية شرقية .		١٩٢
• فرغلى عبد الحفيظ :-	١٩٣	
٩٦) من وحى النوبة (قبل السفر مع الفنانين الخمسة)		١٩٥
٩٧) الإنبثاق .		١٩٦
٩٨) الناس والبيوت .		١٩٧
٩٩) من وحى دهشور.		١٩٨
١٠٠) من وحى ليلة قمرية .		١٩٩
١٠١) وجه مصرى .		٢٠١
• مصطفى الرزاز :-	٢٠٣	
١٠٢) موتيفات .		٢٠٥
١٠٣) كوين (الرجل والعصفور)		٢٠٦

(تابع) المحتويـــــــــــــــات

الموضـــــــوعات	رقم صفحات الفنانين	رقم صفحات الصور
١٠٤) تكوين (رؤوس وعصافير)		٢٠٧
١٠٥) تكوين .		٢٠٨
١٠٦) تكوين متكتل .		٢٠٩
١٠٧) تكوين شامرى مع خلفية أثرية .		٢١٠
• الخاتمة والمراجع	٢١٣-٢١٤	
• المحتويات [وتشمل عدد الصور وصفحاتها وعدد الفنـــانين وصفحـــاتهم والجماعـــات الفنيـــة وصفحاتها]	٢١٥	


Bibliotheca Alexandrina
0602504